CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

JULIO-AGOSTO, 1949

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

continuando su labor informadora de la Hispanoamérica cultural, se esfuerza por dar a cada uno de sus sumarios un contenido avalado por prestigiosas firmas, sobre temas de creación o investigación literaria, histórica y artística, con comentarios de viva actualidad. En el presente número, junto a siete poemas y dos dibujos totalmente inéditos de Federico García Lorca y una relación, también inédita, de las fiestas con que celebraron en la ciudad de Cuzco la noticia de la victoria de Lepanto, colaboran el escritor peruano Oscar Miró Quesada, el poeta nicaragüense Pablo A. Cuadra y el argentino G. Kaul.

«Cuadernos Hispanoamericanos» anuncia para su próximo número una monografía dedicada al poeta español Antonio Machado, con la aportación de numerosos especialistas, así como de varios poemas y prosas inéditos del autor de «Soledades». Una cuantiosa bibliografía completará este número monográfico, primero de una serie dedicada a destacar figuras y temas culturales de la hispanidad.

DIRECCIÓN, REDACCIÓN Y ADMÓN.:
Marqués del Riscal, 3
MADRID (España)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTORES:
PEDRO LAIN ENTRALGO y MARIO O. AMADEO

SUBDIRECTOR:
LUIS ROSALES

SECRETARIO:
ENRIQUE CASAMAYOR

10

EDICIONES CULTURA HISPANICA

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

JULIO - AGOSTO, 1949

INDICE

Páginas

1

2

3

BRÚJULA PARA LEER

4

ASTERISCOS

T A B L A

1

2

3

4

Editado por el Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
Marqués del Riscal, 3. Madrid (España).

Ilustraciones de Antonio Lago Ribera y José María de Labra.

Gráficas Valera, S. A., Libertad, 20.-Madrid.

1



FEDERICO GARCIA LORCA

SIETE POEMAS Y DOS DIBUJOS INÉDITOS

LOS PUBLICA

LUIS ROSALES

1

SIMBOLO

CRISTO
tenía un espejo
en cada mano.
Multiplicaba
su propio espectro.
Proyectaba su corazón
en las miradas
negras.
¡Creo!

2

NOCHE

Suite para piano
y voz emocionada.

I

RASGOS

AQUEL *camino*
sin gente...
Aquel camino.

Aquel grillo
sin hogar...
Aquel grillo.

Y esta esquila
que se duerme...
Esta esquila.

II

PRELUDIO

EL *buey*
cierra sus ojos
lentamente...
(Calor de establo)
Este es el preludio
de la noche.

3

COMETA

En *Sirio,*
hay niños.



4

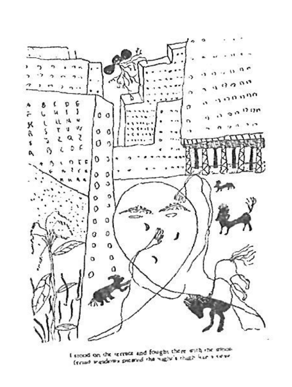
RAYOS

Todo *es abanico.*
Hermano: abre los brazos.
Dios es el punto.

5

TIERRA

ANDAMOS
sobre un espejo
sin azogue,
sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés;
si las rosas nacieran
al revés;
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos...,
seríamos como cisnes.





Flores

La oración de las rosas

¡Ave rosas estrellas solemnes!

Rosas rosas joyas risas de infinito
Bocas, senos y almas vagas perfumadas
llantos besos granos polen de la luna.
dulces lotos de las almas estancadas

¡Ave rosas estrellas solemnes!

Amigas de poetas
y de mi corazón
Ave rosas estrellas
de luminosa unción.
[illegible]
el trágico Rubén
Os llamó en sus versos
el lánguido Verlaine
que era rosa sangrienta
y amarilla a la vez
Después que os llamé
Purísimas y cándidas
Esperanzas de un Edén
de [illegible] claveraines
de [illegible] le rayar
Vuestra [illegible] al mármol
las [illegible] de el
Pero [illegible] olores del vergel
en que los [illegible] miran
tenéis en vuestro ser
inocencia divina

Como en sombra os escucha al lado 6
Y tambien solloza por mi amor
¡Ay! insensatos cristales del alma
Chopinescas romanzas de olor
Sollozad por mis besos ocultos
Que mi boca a sordas os dio
Sollozad con la niebla de tumba
Donde se hunde mi gran corazon
Y en mi lira de estrella apagada
Que mis ojos se cierren al sol.
Sed mi blanco y severo sudario.
Chopinescas romanzas de olor.
Acompañadme en un valle tranquilo
Esperando mi resurreccion
Y sobbrendo con vuestras caricias
La amargura de mi corazon

Rosas rosas dignas y bellas
Sollozad pues sois flores de amor

7 de Mayo 1918

LA ORACIÓN DE LAS ROSAS

Las seis primeras composiciones pertenecen al libro inédito «La suite de los espejos», que el poeta compuso con anterioridad al *Poema del Cante Jondo*. «La oración de las rosas» es probablemente la primera composición poética de García Lorca.

¡AVE *rosas, estrellas solemnes!*
Rosas, rosas, joyas vivas de infinito;
Bocas, senos y almas vagas perfumadas;
Llantos, ¡besos!, granos, polen de la luna;
Dulces lotos de las almas estancadas:
¡Ave rosas, estrellas solemnes!

Amigas de poetas
Y de mi corazón,
¡Ave rosas, estrellas
De luminosa Sión!
Panidas, sí, Panidas;
El trágico Rubén
Así llamó en sus versos
Al lánguido Verlaine,
Que era rosa sangrienta
Y amarilla a la vez.
Dejad que así os llame,
Panidas, sí, Panidas,
Esencias de un Edén,
De labios danzarines,
De senos de mujer.
Vosotras junto al mármol
La sangre sois de él,

Pero si fueseis olores
Del vergel
En que los faunos moran,
Tenéis en vuestro ver
Una esencia divina:
María de Nazaret,
Que esconde en vuestros pechos
Blancura de su miel;
Flor única y divina,
Flor de Dios y Luzbel.

Flor eterna. Conjuro al suspiro.
Flor grandiosa, divina, enervante,
Flor de fauno y de virgen cristiana,
Flor de Venus furiosa y tonante,
Flor mariana celeste y sedante,
Flor que es vida y azul y fontana
Del amor juvenil y arrogante
Que en su cáliz sus ansias aclara.

¡Qué sería la vida sin rosas!
Una senda sin ritmo ni sangre,
Un abismo sin noche ni día.
Ellas prestan al alma sus alas,
Que sin ellas el alma moría,
Sin estrellas, sin fe, sin las claras
Ilusiones que el alma quería.

Ellas son refugios de muchos corazones,
Ellas son estrellas que sienten el amor,
Ellas son silencios que lentos escaparon
Del eterno poeta nocturno y soñador,
Y con aire y con cielo y con luz se formaron,
Por eso todas ellas al nacer imitaron
El color y la forma de nuestro corazón.
Ellas son las mujeres entre todas las flores,
Tibios "santa sanctorum" de la eterna poesía,

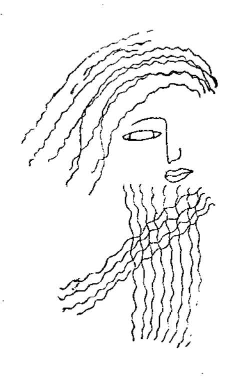
Neáporis grandiosas de todo pensamiento,
Copones de perfume que azul se bebe el viento,
Cromáticos enjambres, perlas del sentimiento,
Adornos de las liras, poetas sin acento.
Amantes olorosas de dulces ruiseñores.

Madres de todo lo bello,
Sois eternas, magníficas, tristes
Como tardes calladas de Octubre,
Que al morir, melancólicas, vagas,
Una noche de otoño las cubre.
Porque al ser como sois la poesía
Estáis llenas de Otoño, de tardes,
De pesares, de melancolía,
De tristezas, de amores fatales,
De crepúsculos gris de agonía,
Que sois tristes, al ser la poesía
Que es un agua de vuestros rosales.
Santas rosas divinas y varias,
Esperanzas, anhelos, pasión,
Deposito en vosotras, amigas;
Dadme un cáliz vacío, ya muerto,
Que en su fondo, mustiado y desierto,
Volcaré mi fatal corazón.
¡Ave rosas, estrellas solemnes!
Llenas rosas de gracia y amor,
Todo el cielo y la tierra son vuestros
Y benditos serán los maestros
Que proclamen la voz de tu flor.
Y bendito será el bello fruto
De tu bello evangelio solemne,
Y bendito tu aroma perenne,
Y bendito tu pálido albor.
Solitarias, divinas y graves,
Sollozad, pues sois flores de amor,
Sollozad por los niños que os cortan,

Sollozad por ser alma y ser flor,
Sollozad por los malos poetas
Que no os pueden cantar con dolor,
Sollozad por la luna que os ama,
Sollozad por tanto corazón
Como en sombra os escucha callado,
Y también sollozad por mi amor.
¡Ay! incensarios carnales del alma,
Chopinescas romanzas de olor,
Sollozad por mis besos ocultos
Que mi boca a vosotras os dió.
Sollozad por la niebla de tumba
Donde sangra mi gran corazón,
Y en mi hora de estrella apagada,
Que mis ojos se cierren al sol,
Sed mi blanco y severo sudario,
Chopinescas romanzas de olor.
Ocultadme en un valle tranquilo,
Y esperando mi resurrección,
Id sorbiendo con vuestras raíces
La amargura de mi corazón.

Rosas, rosas divinas y bellas,
Sollozad, pues sois flores de amor.

7 de mayo 1918.



HISTORIA DE UN LIBRO

POR

GREGORIO PRIETO

El 7 de abril de 1924 conocí a Federico García Lorca. Por entonces era yo estudiante de Arte y en ese día se inauguraba una exposición del fruto agraz de mi pintura. Asistió a ella Federico. Al atardecer paseamos el poeta y yo entre estatuas y fuentes del Retiro y al calor de su apasionada conversación y recitando poesías nació la idea de un libro de poemas suyos y dibujos míos. Al día siguiente, en la Residencia de Estudiantes, me dió como recuerdo una imagen que pendía de la cabecera de su cama, representando la Virgen de los Siete Dolores, por él mismo dibujada, como prenda del compromiso de este libro en colaboración.

Este libro no llegó a realizarse. Era la época de mis frecuentes y largos viajes al Cairo, Italia, Grecia, Escandinavia y Cabo Norte. De vez en cuando estas ausencias se interrumpían con breves visitas a España y se animaban con cartas.

«Gregorio, desde esta magnífica vega granadina te envío un abrazo y mi más sincero recuerdo.»

«Estoy rodeado de chopos, de ríos y de cielo claro y transparente. Empiezo a trabajar. Esta carta es únicamen-

te un saludo. Yo espero que si me contestas pronto podremos charlar este verano.»

En casi todas sus cartas campaban dibujos graciosos, «limones, muchachas, hojitas», que solía titular, «esta es mi musa» o ese eterno letrero de «escríbeme pronto, Gregorio», encerrado en una nubecita sujeta a una línea que nace en la boca de unas figuras dibujadas.

Un día, desde París, le envié un dibujo recordándole nuestro libro. Sus elogios en respuesta fueron tan entusiásticos que desde entonces he trabajado casi ininterrumpidamente en aquel libro que había brotado espontáneamente de nuestra primera conversación entre frondas y cielo.

A él pertenecen estos cuatro dibujos que, como los 77 restantes de mi libro (1), *son documentaciones poetizadas.*

Así, en el dibujo de «Despedida», «La ventana abierta» que desea el poeta, es la misma de su casa en la Huerta del Tamarit en Granada, por la que el poeta miraba y sentía la fragancia del jardín con cipreses que desde ella se divisa. El piano que aparece en el fondo de este dibujo es el mismo piano que tocaba.

El dibujo de «Córdoba lejana y sola» es un homenaje a ese San Rafael tan querido del poeta, y del que Córdoba es un arca inmensa que guarda abiertamente los más hermosos Arcángeles San Rafaeles del mundo.

«Y la canción del agua es una cosa eterna», es un dibujo del natural de la sierra granadina, y una de las muchas fuentes fantásticas que pueblan el jardín poético de Lorca.

Por último, el dibujo de «Los sueños de mi prima Aurelia» es un invento anticipo a la publicación de la última pieza teatral que el poeta dejó inacabada y que hasta ahora, parece ser, nadie conoce.

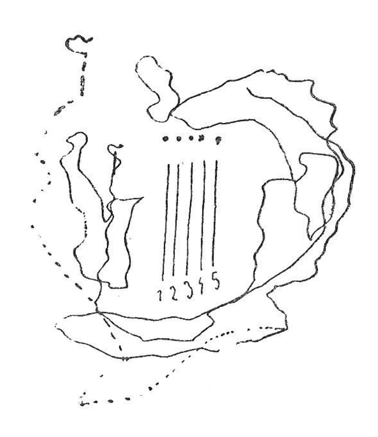
El retrato de Aurelia que acompaña al dibujo es un

---

(1) *Homenaje a Federico García Lorca.* De próxima publicación por Editorial Barna. Barcelona.

apunte del natural hecho en su casita de Fuentevaqueros. Ella misma me dijo que Federico quería escribir una obra teatral inspirada en sus sueños, en sus locos y febriles sueños de mujer quieta y andaluza.

Aurelia, durante el tiempo en que la hice el dibujo, me contaba infinitas cosas de «su primo Federico», ilustradas con objetos que ella guarda como fetiches amorosos. Así, un tarro de cristal que me mostraba orgullosa de los buenos ratos que brindaba a su primo la confitura preparada para él.











SOBRE EL BUEN TALANTE

POR

JOSE LUIS L. ARANGUREN

1.—PARA UNA TEORÍA DEL TALANTE

EL hombre, cada hombre, se encuentra siempre en un estado de ánimo. Ahora bien: el estado de ánimo en que nos encontramos, condiciona y colorea nuestro mundo de percepciones, pensamientos y sentimientos. ¡De qué distinta manera vemos las cosas que *están ahí* y que objetivamente no han sufrido ningún cambio perceptible, según que estemos tristes o alegres, según que nos sintamos jóvenes o viejos, aburridos o ilusionados! A veces, más aún, estamos obturados para todo lo que no está en función de la disposición anímica en que nos hallamos, abriéndonos, en cambio, de par en par, para cuanto concuerda con ella. Nuestra cambiante luz interior ilumina unas veces esta, otras aquella cara del mundo; la realidad se nos aparece, así, como un reflejo del talante. Es una experiencia común, por la que todos estamos, continuamente, pasando. La lectura de ciertas poesías románticas sólo puede hacerse, si de veras se quiere «comprenderlas», cuando se está de temple melancólico, propicio a la nostalgia. Ni nos suena igual el bullicio de los niños cuando estamos de bueno y de mal talante. Hoy no estamos para oír Bee-

thoven; sí para oír Bach. Mañana tal vez nadie se acuerde con nuestra alma como Debussy. Y el mejor musicólogo, el mejor bibliotecario serían los capaces de darnos la música o el libro que, cada día, cada hora, necesitamos. Pero la figuración y desfiguración de las cosas por el talante puede llegar mucho más lejos. Quien se halla poseído por el odio, por la envidia o por el resentimiento, transfiere al mundo exterior su propio estrago y niega la hermosura de los seres y la bondad de las acciones o se reconcome ante una alegría ajena, al sentir sobre sí la mirada de unos ojos puros. Y, por el contrario, ya se sabe bien de la virtud transfiguradora del amor. El acongojado no es capaz de entender una sola palabra entre las dictadas por la serenidad ni el escéptico uno solo de los actos practicados con fervor. Y al empavorecido hasta la noche clara, serena y estrellada, le acrecienta el terror.

Por eso cada ejercitación demanda, exige el talante adecuado. Para orar con fervor es menester excitarse una disposición devota del ánimo, como supieron muy bien, cada cual a su modo, San Ignacio y Pascal. Para luchar, un talante belicoso, y éste es el sentido profundo del refrán español «cuando uno no quiere, dos no riñen». Para la vida hiperactiva de nuestro tiempo, ese temple especial que significamos con el tópico de «dinamismo» y que—según leí no hace mucho tiempo en una crónica periodística neoyorkina—algunas gentes de aquella ciudad se provocan poniendo el despertador unos minutos más tarde de la hora a que deberían levantarse, con lo cual contraen, ya desde el principio de la jornada, un retraso que les obligará a vivir, durante todo el día, a marchas forzadas, sin punto de reposo.

Esta significación primordial de la disposición anímica ha sido ya muchas veces reconocida (1), aunque, en general, de manera imprecisa. Así, *poéticamente* se ha dicho que «el paisaje es un estado de alma», y quiero detenerme en esta frase porque apunta, muy derechamente, a la correlación entre «descubrimiento del paisaje» y «sentimiento de la naturaleza». La naturaleza no necesita, ciertamente, para estar ahí, de que

nadie la mire. Pero el paisaje sí. El *paisaje* requiere un *paisajista,* es decir, alguien que le sienta primero, que después le vea y que, viéndole, le ordene, componga y preste ser significativo. Para el hombre primitivo, casi igual que para el animal, no puede haber paisaje porque no hay, todavía, *distancia.* Viven inmersos, sumidos en la naturaleza; en tanto que el contemplador, el paisajista, ha de tener un pie y los ojos—sobre todo los ojos—fuera de ella. «El primer deber del paisajista es no formar parte del paisaje», ha escrito Eugenio d'Ors. «Fuera» del paisaje, pero no tanto que se vuelva de espaldas a él. Pues para el puro *humanista* tampoco existe ya paisaje: solamente hombres. A este propósito nada más aleccionador que el comienzo del diálogo platónico *Fedro,* Sócrates, de paseo con su joven amigo a orillas del Ilisos, está a punto de descubrir, si no el paisaje, por lo menos los principales elementos, individualizados, que componen el que tiene ante sus ojos: el gracioso arroyuelo con su agua fresquísima, el hermoso plátano que da sombra grata, la pradera de tierna hierba, la brisa ligera que, con su canto primaveral, hace coro a las primeras cigarras del año. Fedro, sorprendido por este insólito parar mientes del maestro en el paisaje, como si fuese—y en realidad así era—nuevo para él, observa: *Diríase que eres un extranjero o que jamás saliste del contorno de la ciudad.* Este sencillo comentario desvaneció la posibilidad de que el descubrimiento del paisaje se hubiera adelantado veinte siglos; Sócrates, recobrando su talante fundamental, replegándose de nuevo sobre su tema propio, el hombre, contestó: *Los campos y los árboles no me enseñan nada; en cambio, los hombres de la ciudad, sí.*

Petrarca pasa, desde Humboldt y Burckhardt, por el primer hombre que *ha visto* la naturaleza como paisaje. Pero la visión panorámica de éste, desde la cima del Mont Ventoux, le retrae, vueltos sus ojos hacia Italia, a dirigir, por una suerte de analogía o simbolización poética, una mirada panorámica sobre el conjunto de su vida pasada. Con lo cual queda alumbrada una gran función poética del paisaje: la expresionista.

Mediante ese gran libro de imágenes en que, por obra del poeta, se convierte la naturaleza, se logra expresar, o por lo menos sugerir, evocar, mentar, el mundo que cada cual porta en sí.

Por eso, desde el simbolismo y aun antes, empiezan a escribirse poemas con títulos objetivos, paisajísticos, que en realidad no describen, no pintan nada; sólo intentan comunicar el estado de ánimo en que se encontraba el poeta, aquella tarde, en aquel jardín, en medio de la campiña o frente al mar. Luis Felipe Vivanco recordaba, hace poco, que Constable, refiriéndose a su cuadro «La bahía de Yarmouth», en el que sólo hay pintada «la soledad de cielo, mar y tierra juntos, en una tarde con amagos de tormenta», cita el verso de Wordsworth *this sea in anger, and that dismal shore*, y añade que allí pereció su hermano en un naufragio. Pues el mar, sin necesidad de poner anécdotas en él, puede expresar, efectivamente, eso y también, como escribe Georg Schaeffner (2), lo sublime, o la soledad, o el silencio, o el ensimismamiento, o el ensueño y tantas otras cosas más. Y, por otra parte, como en seguida habremos de ver, unas veces es el estado de ánimo previo el que descubre en ese mar furor o serenidad, pero otras es una situación la que suscita el correspondiente estado de ánimo y todavía puede ocurrir—Schaeffner cita el ejemplo de «Día de Otoño», de Rilke—que la tristeza otoñal surja, a la vez, en la naturaleza y en mí y descubra yo la soledad esencial que ya nunca tendrá morada a que acogerse, yendo y viniendo, intranquilo, por las alamedas y en tanto que maduran los últimos frutos y las hojas caen. Y, en fin, ahora mismo tengo ante mis ojos dos poemas, inéditos todavía, de un amigo: se titulan «Anochecer» y «Las horas muertas», y expresan, sencillamente, el acorde de una hora del mundo y un estado del alma.

Más la prelación espiritual del estado de ánimo, sentida siempre por los más finos poetas, ha sido, además, reconocida *filosóficamente*. Fichte dijo ya, hace siglo y medio, con fórmula, sin duda, demasiado rotunda, que «la filosofía que se elige

depende de la clase de hombre que se es» y que se es idealista o materialista según se tenga espíritu de libertad o falta de dignidad, ímpetu y valentía o cobardía y pereza. Pero acaso la fórmula que, más limpiamente de presupuestos éticos, resuma lo que aquí queremos decir sea aquella del poeta, según la cual, «todo es según el color del cristal con que se mira». El cristal es nuestra alma y su cambiante color, el estado en que ella se encuentra, su talante.

Ahora bien: la primacía del talante, que acabamos de establecer, ¿no acarreará una caída fatal en el *subjetivismo* y la *incomunicabilidad* de la verdad personal? A primera vista parece que, según lo dicho, cada hombre es determinado inexorablemente por su talante y que éste constituye una especie de compartimiento estanco al que corresponderá una «verdad» puramente relativa a él.

A la acusación de subjetivismo comenzaremos contestando que, efectivamente, cada estado de ánimo nos refiere solamente un aspecto de la realidad, hasta el punto de que lo que en el habla usual se llama «la experiencia de la vida», no consiste en otra cosa sino en la articulación jerarquizada de los estados de ánimo por que se ha pasado, en haberla ido viviendo a través de todas las situaciones existenciales, a través de todas las edades, coloreada por las diversas vivencias correspondientes al niño, al adolescente, al joven, al hombre maduro, al viejo: la pura sed de saber, «mentalidad científica» casi del niño aplicado; la turbación tejida de oscuros presentimientos, tanteos del misterio y llamas de esperanza y amor, del adolescente; el afán de emanciparse y la fiebre de proyectos y aventuras, propios del joven; las pruebas de desengaños y dificultades, las tentaciones a la desesperación y a la calumnia de la vida, por las que ha de atravesar el hombre maduro antes de alcanzar la alta recompensa de la cordura; y la existencia no desmemoriada, sino, al revés, puramente memoriada, vuelta al pasado, al origen que es también el fin, del anciano... Hay unos versos de Ana de Noailles en que se dice bien el contraste entre la apertura a las cosas, curiosa, de ojos

bien abiertos, característica del talante infantil, y la cerrazón al mundo del muchacho en quien, por primera vez, ha hecho presa el amor. Aconseja a los niños y dice así:

> *Enfants, regardez bien toutes les plaines rondes,*
> *La capucine avec ses abeilles autour,*
> *Regardez bien l'etang, les champs, avant l'amour.*
> *Car après l'on ne voit plus jamais rien au monde.*

Cada estado de ánimo nos descubre, pues, una cara de la realidad. Pero hay una *jerarquía gnoseológica de estados anímicos*—de la que luego hablaremos—, con lo cual se conjura el peligro del relativismo. Salgamos ahora al paso de la objeción sobre la hermética incomunicabilidad en que nos encerraría nuestro talante. Una cosa es que, por ejemplo, con secas razones no se pueda serenar al angustiado o consolar al triste, y otra, muy distinta, que no se pueda obrar sobre el ánimo, modificando su estado. Por de pronto, no se puede desconocer el condicionamiento fisiológico, biológico, del talante, que se patentiza en los vocablos mismos. Así, se habla del *temperamento*, del *temple*, del buen o mal *humor*. Pero el *aequale temperamentum*, el estado de ánimo sereno y equilibrado, resultaba, según los antiguos, de una mezcla o *crasis* bien dosificada de los distintos humores, mezcla de fórmula individual, de donde la palabra *idiosincrasia;* y, según los modernos, del equilibrado funcionamiento de las glándulas endocrinas. Todo el mundo sabe por experiencia hasta qué punto nuestra disposición anímica depende del estado de salud en que nos encontramos, del cansancio, de la irritación o sedación de nuestros nervios, etc. La interacción psíquico-corporal es constante e íntima. Toda actividad espiritual se alza sobre una base fisiológica que, naturalmente, se puede modificar terapéuticamente. En Weimar se conservaba hasta hace poco tiempo un caballo de balancín en el que el viejo Goethe montaba cuando quería revivir el estado de ánimo desde el que había compuesto, muchos años atrás, la poesía heroico-romántica de ga-

lopantes cabalgatas. Y, por otra parte, el correlato fisiológico de talantes filosóficos, hoy tan en boga como la «angustia» de Heidegger (palabra que procede del *angor*, ahogo o sofoco por inflamación de la garganta) o, todavía más, de la «náusea» de Sartre, es evidente.

2.—Música, poesía, retórica, filosofía y religión

Pero aquí nos interesan, mucho más que la médica, otras vías de penetración y modificación del talante. Decíamos al principio que sólo «lee» de verdad un poema romántico, el que se encuentra *ya* en el estado anímico adecuado. Pero el buen poema, el buen libro, la buena música son, justamente, los capaces de suscitar, en el hombre dotado de sensibilidad que los lee o escucha, la disposición psíquica correspondiente: amor, nostalgia, desesperanza, paciente aceptación de la vida tal cual es, con sus luces y sus sombras, o incluso, simplemente, una blanca serenidad parnasiana. Y es en esta participación en el estado de ánimo ajeno en lo que consiste la comunicación espiritual, la «simpatía», el entendimiento profundo entre los hombres. Comenzamos a leer un libro y, desde el principio, entendemos conceptualmente lo que en él se dice. Y, sin embargo, en sentido profundo, no hay, todavía, comprensión. Sólo cuando llevamos muchas páginas, medio libro leído, «entramos» de verdad en él. Y por eso nos ocurre, tantas veces, que únicamente después de terminado el libro es cuando estamos en situación de comprender su prólogo o, acaso, toda su primera parte. Y por eso una primera audición musical es, siempre, insuficiente. E igual acontece con el paisaje. Cada paisaje, recordábamos, es un estado de alma. Por eso no se llega a «ver» de veras un paisaje nuevo, en tanto que no se ha dejado uno invadir, llenar los ojos, embargar de él. Lo cual requiere tiempo. La prisa invalida libros y paisajes. Un libro leído apresuradamente no llega a impregnar nuestra alma, a mudar el talante cotidiano y trivial en que

nos encontrábamos cuando le tomamos en nuestras manos. El alma, cada alma, tiene su *tiempo*, y ha de tomarse el que le es menester. Un paisaje ante el que pasamos en un medio de locomoción demasiado rápido, es como si no le hubiésemos visto. Por ello el insustituíble modo poético de viaje es la jornada a pie: *Musa pedestris*, como se ha dicho.

La poesía es, pues, uno de los modos de obrar sobre el estado de ánimo. Y así Heidegger ha podido escribir (3) que el «para qué», el sentido del habla poética consiste en la comunicación de las posibilidades existenciales de la *Befindlichkeit*, es decir, del temple fundamental.

Pero la *poesía* o la *música* no son los únicos modos espirituales de suscitar o trasuntar un estado anímico. Junto a ellos se cuentan, también, la *retórica*, la *filosofía* y la *religión*.

La retórica aventaja a la dialéctica (4) disputante y ergotista, en que no se limita a hablar a la razón discursiva, sino que se dirige, como la poesía, al hombre entero. Pero es una poesía «fijada», lexicalizada, «escolástica», enteramente municionada, pura mecanización de la técnica poética, repertorio de fórmulas bien comprobadas. Y además es interesada. Pues la poesía auténtica sólo quiere ser comunicación, voz, canto —«una inspiración por nada. Un soplo de Dios. Un viento», dice el último verso de uno de los SONETOS A ORFEO—y, como ha escrito Bertram, «opera tanto más sobre la vida cuanto menos *quiere* operar». Por el contrario, la retórica es *técnica psíquica* para producir el talante buscado, para influir sobre el oyente y conmoverle, dirigiéndole al fin previsto por el retor. El orador es un manipulador de almas, un hombre ducho en la doma de las emociones: sabe despertarlas y conducirlas a voluntad (5). Claro que un mínimum de retórica—estilo, arte—es imprescindible. Y, por otra parte, ocurre a veces que aquella metáfora, por ejemplo, que para quien la emplea es *ya* retórica, para ciertas almas ingenuas que la escuchan por primera vez es, *todavía*, poesía. Pues el tránsito de una a otra es, en ocasiones, sobremanera sutil.

Con la filosofía, con la buena filosofía, acontece lo que

antes se dijo respecto de la poesía: que reposa sobre un talante determinado y, a la vez, termina suscitándole. Hay aquí una suerte de «correlación funcional», algo así como aquella «causalidad recíproca» de que hablaron algunos escolásticos. Para comprender verdaderamente a Platón se requiere un sentimiento idealista de la vida; pero al que frecuente su lectura y se deje traspasar por ella, terminará despertándosele.

Por ello la *escolástica* católica no puede ser rectamente comprendida sino dentro de un mundo espiritual en que, además y por encima, hay religión, ascética y mística. El P. Hellín, polemizando con la filosofía de la existencia, escribía, hace algún tiempo, en la revista *Pensamiento* (6): «Se echa de menos en la filosofía escolástica la descripción de la contingencia humana, y su nativa y perfecta nihilidad? Mas esta parte la ha cultivado la escolástica, no precisamente en *libros de filosofía,* pero sí en *libros de ascética.*» Es un error desgajar la escolástica de la ascética y de la mística, para convertirla en mera dialéctica. Pues, según veíamos más arriba, nuestro talante determina nuestra visión, nuestra intelección. De ahí la insuficiencia constitucional de la dialéctica a palo seco para convencer vitalmente, para persuadir al adversario que se encuentra en un estado de ánimo—desesperado, por ejemplo, u obseso, o escéptico—radicalmente distinto del nuestro. Hay un ejemplo histórico, muy conocido, que ilustra bien lo que se quiere decir aquí: las disputaciones de Lutero con el Cardenal Cayetano y el doctor Eck y su polémica con Erasmo, que no fueron, en realidad, más que el insensato altercado entre personas que hablan, cada uno, distinta lengua, entre personas que hablan desde un temple existencial radicalmente distinto. Si alguna posibilidad quedaba de hacer volver a Lutero a la Iglesia, sólo un nuevo Agustín, el santo que supo ligar a *lo católico, lo existencial,* lo hubiese logrado. O, por lo menos, le hubiese comprendido no sólo en lo mucho de malo, sino también en lo poco de bueno que aquél tenía. La fuerza del silogismo y de los modos silogísticos es meramente externa y deja intocadas las porciones entrañables de nuestro ser.

En realidad, frente a la *dialéctica* valdrá siempre el reproche *retórico,* el de Cicerón en *De finibus:* «La dialéctica—dice—os pincha, como con dardos, con interrogacioncillas puntiagudas; pero los mismos que responden «sí», no han experimentado ninguna conmoción de ánimo y se van como habían venido.» Y añade: «El dialecta estoico, lejos de inflamar a sus oyentes, apaga el fuego de quien acude a él» (7). (Cicerón, claro está, no podía prever la estupenda retórica de que, años después, usaría el estoico Séneca.)

El defecto de una *escolástica separada* sería, pues, el mismo de la dialéctica: pretender convencer en frío, sin advertir que cada estilo de discurso reposa sobre un talante determinado, y reducir así la filosofía a una forma secamente *lógica* de pensamiento. El filósofo, antes que nada, debe procurar ponerse en el estado de ánimo que, según su concepción, estime privilegiado para, desde él, proceder a filosofar. He aquí la justificación, incluso desde una posición no-creyente, del proceder que consiste en prologar el estudio con la oración y el de la sabia liturgia de las «misas del Espíritu Santo». Y una vez conseguido para sí ese *buen talante,* el filósofo, que es también maestro e investiga para los demás, debe asumir todos los viáticos con cuyo socorro pueda despertar en el discípulo, oyente o lector, el talante necesario para penetrar en el ser metafísico. Fichte comparaba, muy atinadamente, la persuasión filosófica a la persuasión poética, y afirmaba que la adhesión a las verdades depende de la actitud de ánimo y de la adhesión del corazón. Permítaseme transcribir, en el mismo sentido, el pasaje siguiente de Eugenio d'Ors:

> *En el trabajo filosófico las demostraciones no se producen jamás por acumulación mecánica de elementos de determinación lógica, como, por acumulación de peso, la inclinación de una balanza, sino por suscitación simpática de fuerzas interiores decisivas; de la misma manera que, después de una tarea activa de consejos y recomendaciones, se produce la resolución moral del varón justo, y nunca de fuera adentro, por imposición, sino de*

dentro afuera, por creación y proyección del propio espíritu de cada uno; y nunca en momento del tiempo precisable, sino por trabajo sucesivo, indeterminable tal vez, nunca por «convicción», siempre por «persuasión» (8).

Pero en la actualidad se ha caído en el extremo opuesto a la dialéctica antigua, y de descuidar el punto de la *metanoia filosófica*, de la previa *conversión del ánimo*, se ha pasado a concebir la filosofía como provocación de un talante trágico, como arte de hacer «temer y temblar», como angustia y desesperación. En esto consiste el «existencialismo».

Y éste nos lleva directamente a tratar de la religión en relación con el talante, pues—según creo haber mostrado en otro lugar (9)—también una forma de religión, la *luterana*, se funda en ese temple existencial consistente en angustia y desesperación. Y aquí, para no repetir, debo referirme a los preliminares de otro artículo mío sobre Unamuno (10). Verdaderamente, la religión que se cree y vive, aquella en la que se crece, madura y muere, conforma al hombre con más fuerza que cualquiera otra condición, que ninguna otra influencia. Según como sea nuestro Dios, así seremos nosotros. Nada es comparable a esta configuración religiosa del modo personal de ser. Subjetivamente se comprende muy bien. Es que el hombre, antes que ninguna otra cosa, es religioso (o i-rreligioso, es igual), se siente criatura desvalida, traspasada de veneración por los prodigios del mundo y por Aquel que a través de ellos se revela, pero sólo a medias, sin salir del misterio, encubierto en él.

Visto el problema en su vertiente objetiva, debe esclarecerse, ante todo, cuál sea el puesto de la religión entre las diversas objetivaciones del espíritu humano. Si fuera permitida—que no lo es—la ruptura de la unidad del espíritu, debería hablarse de un primado de la religión sobre la cultura. Pero la religión es *también* cultura, aunque no sea sólo cultura. Aún más: Es, precisamente, el núcleo central de la filosofía, y, en general, de la cultura toda. No, ciertamente, en el sentido de que la filosofía apenas sea más que trabajosa reconstrucción

racionalizada de lo religiosamente revelado (fideísmo). Menos aún en el de que la religión anticipe un tosco y primitivo entrever lo que después llegará a ser rectamente comprendido por la gnosis filosófica *(Hegel)*. La reducción a unidad de religión y filosofía es inadmisible; mas esto no empece a la primacía de la religión que, al establecer el orden y relación del hombre con respecto a Dios, y el sentido de la vida mundana, delimita un ámbito cultural y una idea del hombre. Entre tantos testimonios como podrían traerse de esta cualidad determinante que posee la religión, nos limitaremos a alegar el de Max Scheler, quien invoca «el hecho, históricamente demostrable hasta en lo más particular, de que todas las metafísicas que ha habido permanecen en el ámbito de las categorías fundamentales religiosas». Y añade: «Los numerosos sistemas metafísicos de los indios, de los griegos, de las épocas cristianas, presentan familias de sistemas metafísicos que, a pesar de la gran diferencia de sus partes entre sí, conservan, sin embargo, cada una, un carácter de conjunto característico. Y es, en último término, la diferencia esencial de las religiones, a cuya esfera de dominio pertenecen, quien les confiere ese carácter común» (11). La religión acota un campo dentro de cuyos linderos los filósofos, los artistas y los científicos ojean, levantan y aprehenden cada cual su propia caza. Pero de ese campo no pueden salir más que, si acaso, para entrar, con gran dificultad, en otro, deslindado igualmente por otra religión.

Precisamente porque esto es así, las alteraciones religiosas llegan a modificar el talante, no ya sólo de los individuos, sino de pueblos enteros, como ocurrió, por ejemplo, en el siglo XVI europeo. Cualquiera que posea algún sentido histórico ha de percibir la grieta que separa al español de Carlos V, empapado de esencias y primores renacentistas, de la gravedad bajo Felipe II, o la distancia espiritual entre el inglés de la *old merry England*, la vieja Inglaterra católica que lanza con Shakespeare, cuyo padre era todavía católico, su canto de cisne, y la tiesura británico-puritana que le sucedió. Pero lo que no

siempre suele advertirse es que estas grandes mutaciones en el sentido de la vida se originan en una fundamental variación religiosa. La necesaria, la ineludible tarea de combatir la herejía, creó en el español el nuevo estilo de vida, grave, severo, enlutado de vestido y de alma. Esa misma herejía convirtió, a quienes la abrazaron, en los angustiados luteranos alemanes, en los abrumados calvinistas suizos y hugonotes franceses, en los tétricos puritanos escoceses y aun ingleses, los ingleses de Cromwell.

3.—El buen talante.

Hasta ahora veníamos valiéndonos exclusivamente de las expresiones «estado de ánimo» o «talante». Pero en el párrafo último se han deslizado, un poco inadvertidamente, otras dos locuciones, hasta ahora inempleadas, «sentido de la vida» y «estilo de vida». ¿Son sinónimas de aquéllas? No. Debemos distinguir cuidadosamente, de un lado, el talante, estado de ánimo o sentimiento de la vida; del otro, la actitud, el estilo o el sentido de la vida.

El sentimiento, estado de ánimo o talante es una disposición espontánea, pre-racional—próxima a la pura *sensibilidad* de la terminología escolástica—, un *encontrarse* sin saber porqué, triste o alegre, confiado o desesperanzado, angustiado o tranquilo en medio del mundo. El hombre adánico o en situación de crisis, sin techo ni hogar espiritual, es el más propicio a entregarse a sus puros estados de ánimo. Por el contrario, el apoyo en una tradición, la seguridad, el descanso en una fe racionalmente justificada, la posesión de una firme concepción de la vida convierten el «talante» en «actitud», dan «sentido» a la vida, le prestan «estilo». La actitud es, pues, un talante, no ya desnudo, sino informado y ordenado, penetrado de logos. Esta distinción, establecida por O. F. Bollnow (12), es fundamental—quiero indicarlo aquí sólo de pasada—para entender el *catolicismo como modo de*

ser, pues la *interpretatio graeca* y *romana*, el concepto de *dogma*, los *preambula fidei* y una cierta innegable vigencia de la *philosophia perennis* en cuanto a su sentido, por más que sus fórmulas puedan, a veces, no satisfacernos ya, todo esto —contra lo que creyeron los modernistas—es inseparable de la religión católica.

Es curioso observar que los pensadores españoles, aun los más afines a la filosofía de la existencia, han estudiado con diligencia y agudeza extremas los cambios de actitud, posición o punto de vista del hombre en las distintas situaciones históricas, pero apenas han parado mientes—excepto Unamuno— en el estado de ánimo o talante. En Zubiri no es extraño, dada su forma abstracta, rigurosa a toda costa, intelectualista, de pensamiento (12 bis). Pero que Ortega apenas nos haya dicho sobre el tema, junto a algunas valiosas indicaciones aisladas, que la fisolofía y el cristianismo han nacido de la desesperación—a lo que últimamente ha añadido unas exhortaciones importantes, pero demasiado sumarias, a la «calma»—, es menos comprensible.

Al lado de esta distinción entre talante y actitud y, en ocasiones, entrelazándose con ella, hay que distinguir, por su diferencia de arraigo, el estado anímico profundo y fundamental, aquel en que *consistimos*, de este o el otro cambiante humor que nos poseerá algunas horas, como consecuencia de un disgusto o una mala noticia, acaso simplemente por pura nostalgia de vivir una tarde lluviosa, y que se disipará luego sin dejar huella. No es lo mismo, evidentemente, *ser* alegre que *estar* alegre, ni llorar que vivir hundido en la aflicción. Emiliano Aguado lo ha dicho bella y un poco rilkianamente :

> *He aquí a nuestros contemporáneos presos de lo más particular, lo más concreto, lo más intransferible y que, sin embargo, no es al propio tiempo lo más personal: sus estados de ánimo. Cada cual tiene su alegría y su tristeza, pero hay que bregar mucho hasta dar con ellas; no es mía esa tristeza que viene de cuando en cuando al ánimo, ni esa alegría que me sorprende como una deto-*

nación del timbre del teléfono. Esos temples de ánimo que van y vienen como hojas secas arrebatadas por los viento del otoño, no traen nada nuestro y se llevan en cambio, del tiempo que nos pertenece, ese tumulto de posibilidades que comporta cada instante (13).

Fué Max Scheler quien más cuidado puso en separar las distintas capas de sentimientos humanos. Los más exteriores —decía—son el dolor y el placer correspondientes a los valores de lo agradable y lo desagradable. Los sentimientos vitales, el bienestar, la plenitud de vida o su decrecimiento, la enfermedad como estado (dolencia), la atrabilis, etc., se hallan en la capa siguiente. Por debajo de ésta se encuentran los sentimientos espirituales, y todavía más hondos, los religiosos, la beatitud y la desesperación, la piedad y la impiedad, la fe y el descreimiento. Es, pues, posible que una misma persona se encuentre superficialmente colérica, o doliente, o malhumorada y viviendo sin embargo, en lo profundo de su alma, la paz de Dios. Y también viceversa; sabido es cuán frecuentemente suelen ir emparejados el goce erótico y la desesperación.

Hay, pues, y por de pronto, una jerarquía de estados de ánimo que se deja reducir a la *autenticidad* y la *profundidad;* mi temple anímico fundamental, aquel *desde* el que vivo y *del* que vivo—o me desvivo—es el que, por bajo de los pasajeros humores, importa y decide.

Pero es ineludible plantear otro problema que nos interesa aquí de manera fundamental: el de una *jerarquía gnoseológica de estados de ánimo.* ¿Cuál es la disposición anímica en que debe el hombre encontrarse para que se le descubra la verdad? La respuesta griega es bien conocida. El estado de ánimo con que se inicia la *teoría* es la admiración. Para aludir al estado subsiguiente—y también, en cierto modo, anterior—disponían los antiguos de diversos vocablos dotados, además, de bellas y reveladoras conexiones de sentido: el *studium* que, antes que «estudio», significa «afición», «inclinación» y casi «amor»; el estado de ocio *(otium)*, vivido de modo po-

sitivo; la palabra griega equivalente, la *skholé*, que es, primero, ocio, después la ocupación propia del hombre ocioso, es decir, el estudio y, en fin, «escuela» (filosófica). Y la *euthymía* y *athambía* de Demócrito, la disposición del ánimo bien templado, tranquilo, libre de temor, y personificación, por otra parte, de la Confianza y la Alegría.

Sin embargo, Heidegger ha preferido, para señalar al «temple teorético», la *raistone* y la *diagoge* a que se refiere Aristóteles al principio de la Metafísica (14). Mas ¿por qué elegir ese pasaje aristotélico, que no puede considerarse especialmente calificado? La respuesta no es demasiado difícil: porque permite, más holgadamente que ningún otro, interpretarle introduciendo en él, un tanto subrepticiamente, los supuestos de la propia filosofía. La *raistone*, vida fácil y segura, aparece, a los ojos de un pensador de «época de crisis», al juicio de un filósofo de la existencia difícil, insegura y amenazada, como naturalmente «irreal» y más «boba» que verdadera. Y con la *diagoge*, traducible por «diversión» (en un sentido peyorativo no muy alejado del pascaliano), el juego de prestidigitación resulta todavía más fácil: es el «pasar el rato», el frívolo «entretenerse» de quien, merced a una situación privilegiada y, para decirlo todo, inauténtica y «falsa» en la vida, no tiene nada de que «preocuparse», nada «que hacer».

Pero esto, más que estricta interpretación, asemeja tergiversación de la posición que se ha venido a combatir. Sólo un heideggeriano puede valorar más alto el *tedio* que el *ocio*, pues la relación entre ambos es, para cualquiera, la que media entre «lo vacío» y «lo lleno». Y si, adoptando el punto de vista de Pascal, condenamos la «diversión», tenemos derecho a considerar, con Landsberg (15), también diversión, «diversión hacia la nada», a la propia angustia.

No será ocioso detenernos un instante a examinar el estado de ánimo desde el que se ejercitaba el pensamiento cartesiano. En el *Discurso del Método*, escrito con tanta galanura, y que inaugura un nuevo estilo filosófico, tan cultivado lue-

go en Francia, desde Maine de Biran a Gabriel Marcel, consistente en la trasposición al plano intelectual de la *confesión* agustiniana, hay unas famosas palabras atinentes a nuestro tema:

> *Hallábame por entonces en Alemania, adonde me llamara la ocasión de unas guerras que aún no han terminado; y volviendo de la coronación del Emperador hacia el ejército, cogióme el comienzo del invierno en un lugar en donde, no encontrando conversación alguna que me divirtiera y no teniendo tampoco, por fortuna, cuidados ni pasiones que perturbaran mi ánimo, permanecía el día entero solo y encerrado, junto a una estufa, con toda la tranquilidad necesaria para entregarme a mis pensamientos.*

Renato Descartes se encierra en un cuarto bien calentito para meditar. Hasta él los escolásticos, que veían en la filosofía la sierva de la teología, se esforzaban por instalarse devotamente en Dios para contemplar desde El la realidad. Las palabras cartesianas revelan un nuevo talante filosófico: la investigación *sine ira et studio*, sin admiración, sin amor, antes bien, con *sentido crítico*, con *desconfianza* (Ortega ha llamado la atención sobre esta *actitud moderna).*

La época de la filosofía abstracta y del talante ideal que consistiría en frigidez incolora, aséptica de cualquier contaminación afectiva, comenzó con Descartes. Es natural; el racionalismo, atento sólo a los conceptos, exigía, como propedéutica del pensar, la purgación de toda moción sentimental: que el hombre sea convertido en pura máquina elaboradora de pensamientos. Pero si el alma se tiñese de humores dulces, coléricos o amargos, todas las cosas se colorearían *ipso facto* del predominante humor, y la objetividad se habría perdido.

Mas a la era de la filosofía abstracta sucedió otra—en ella vivimos todavía—de la filosofía demasiado concreta, a la cual no es ya la *objetividad* lo que le interesa, sino la *realidad*, la *vida*, la *existencia*. Según semejante concepción, cada filosofía corresponde a un talante determinado del que no es más

que epifenómeno o superestructura. Es, en definitiva, si se prescinde del deje psicológico-conductista, lo que dijo Unamuno: «La doctrina que forja o abraza un hombre suele ser la teoría justificativa de su propia conducta» (16). Pero la filosofía puede llegar a ser expresión, no sólo del talante individual, mas también del colectivo, del talante propio de la época. Y así, a un tiempo de crisis, a un tiempo sombrío y desesperanzado, corresponderá una filosofía «existencialista».

¿Qué hay de justo en este cambio radical de actitud, en este viraje en redondo del pensamiento contemporáneo? La filosofía, como la poesía y, en general, todos los modos de comportamiento humano, se aleja del *sistema preconstruído* para acercarse a la *vida* tal como en verdad y cada día es. Pero la vida es alegría y tristeza, paciencia e impaciencia, sosiego y prisa, inevidencia y fe, tedio y diversión, amor y odio, desesperación y esperanza, angustia y confianza, paz y desgarramiento interior. El que de veras quiere conocer la realidad, debe verla a través de todos los colores, a todas sus luces, a la del sol, en la penumbra y hasta en la oscuridad. No hay, pues, un *único* estado de ánimo apto para el conocimiento. Pero hay, sí, una jerarquía de estados de ánimo y en lo alto de ella están—*buen talante*—la esperanza, la confianza, la fe, la paz. Ahora bien: tales disposiciones anímicas requieren, para prevalecer en un *mundo* como éste, miserable, roto, caído, amargo, cruel, mortal, un fundamento *supramundano*, religioso. Requieren el apoyo en un Dios revelado e infinitamente misericordioso, en una tradición infalible, en una Iglesia, cuya Cabeza es Cristo, que nos conduzca de la mano, como a niños, a la salvación; y que este sentimiento de apoyo tenga un fundamento racional suficiente, dé al *talante* estabilidad, firmeza de *actitud*. Requieren, en suma, un *catolicismo como modo de ser.* Karl Vossler, en su biografía de Lope de Vega (17), advirtió, casi con sorpresa, el amparo espiritual que ha procurado siempre nuestra religión a los españoles. Y aunque el empacho de moral que queda a los protestantes cuando ya casi han dejado de serlo, le arrastre a una cierta

deformación caricatural de los rasgos católicos, quiero transcribir aquí algunas de sus palabras como cierre de este artículo y en homenaje a su memoria. Dicen así:

> *Lo monárquico, español, católico y nacional envuelve y protege de modo tan seguro, paciente, severo y bondadoso la vida sentimental e instintiva, agitada en exceso, del poeta, que la libera de una vez y para siempre de las hondas crisis de conciencia, de la angustia psíquica, del temor de la muerte y de la propia responsabilidad, de manera que puede dejarse vivir alegremente, como si el reino de Dios fuese ya realidad plena en torno suyo. En un mundanal reino que, como la España de los Habsburgos, con tal poder y con tal éxito rechazó el asalto del individualismo religioso, podía, en efecto, prosperar muy bien la creencia de que, amparado en la verdad única, acolchado ya aquí abajo paradisíacamente, podía uno permitirse toda clase de desenvolturas, regocijos y barrabasadas... Que dance la barquilla como pueda y como deba danzar: en el más allá está firme el áncora. Que la humana criatura, por el bien o por el mal, se descoyunte aquí abajo hasta perder el resuello, al cabo por la soga de la muerte presa, es cosa venial y perdonable en tanto se mantenga vinculada a la verdadera Fe.*

José Luis L. Aranguren.
Velázquez, 25.
MADRID (España).

NOTAS

(1) En España, y dejando a un lado los intentos del autor, sólo sé de un hombre que se haya hecho cuestión, seriamente, del estado de ánimo: Emiliano Aguado. Pero éste lo ha hecho con tan monocorde intensidad que compensa la inadvertencia de otros. Aguado entiende—y practica—la literatura como pura proyección de un talante, como alumbramiento de esa experiencia inaccesible, por *anterior,* a todos los razonamientos; más aún, anterior a cualquier articulación, a cualquier forma. El análisis de sus *paisajes*—«montaña», «jardín», «aurora», «niebla», inobjetivadas simbolizaciones de una desnuda situación anímica en la que se funden y disuelven—y de sus *personajes*—esperanzas de nada, enamoramientos de nadie, seres inciertos absolutamente carentes de figura y carácter, simples perspectivas prerracionales sobre la vida—, análisis que algún día habré de hacer, constituiría, sin duda, la mejor ilustración al presente artículo. Pero sería imperdonable omitir la referencia a un buen artículo de Pedro Laín, *Harvey* y

Don Quijote («Vestigios», pág. 376), que inquiere, igual que el presente artículo, el talante—o los talantes—desde los que se descubre la verdad del mundo.

(2) Cfse., *Claude Debussy und das Poetische.*

(3) *Sein und Zeit*, pág. 162.

(4) Sobre la polémica entre la retórica y la filosofía a través de Isócrates y Platón, véase *Paideia* de Jaeger.

(5) Véase la rápida pero profunda indicación de Heidegger en *op. cit.*, páginas 138-9.

(6) Núm. 12, págs. 475-6.

(7) Libro Cuarto, III, 7.

(8) Cfse. *Una primera lección de filosofía.*

(9) Puede verse el artículo *Teología luterana y filósofos de nuestro tiempo*, publicado en el núm. 56 de la revista «Escorial».

(10) *Sobre el talante religioso de Miguel de Unamuno* (núm. 36 de la revista «Arbor»).

(11) Cfse. *De lo eterno en el hombre*, pág. 41 de la edición española.

(12) *Das Wesen der Stimmungen*, págs. 124 y ss. Claro está que un *talante puro* es humanamente imposible, porque el hombre es, constitutivamente, *sensibilidad* e *inteligencia*. Pero pueden predominar la una o la otra. Lutero es un ejemplo del hombre dominado por su talante. Calvino, al revés, encarna una forma de vida rígida y casi insensible. El término medio, de interpretación y equilibrio de estado de ánimo e inteligencia, se encuentra en cualquier buen católico.

(12 bis) Últimamente, con su idea de la «inteligencia sentiente», ha trascendido, teóricamente, la posición intelectualista. Pero su admirable «estilo de pensar» sigue siendo el mismo.

(13) Prólogo del *Libro de los Salmos*, inédito.

(14) *Vide Met.* A, 2, 982 b, 22 y *Sein und Zeit*, pág. 138.

(15) *Experiencia de la muerte.*

(16) *Ensayos* (Edición Aguilar), t. I, pág. 83.

(17) *Lope de Vega y su tiempo*, capítulo XI.

UNAMUNO Y CARLYLE

POR

CARLOS CLAVERIA

A María de Unamuno.

El que estudia hoy a don Miguel de Unamuno se siente tentado a considerar su obra como algo uno e indivisible. El recuerdo del último Don Miguel que vivió entre nosotros y las ediciones recientes, en apretados volúmenes, de los libros que escribió a lo largo de los años, inclinan a contemplar lo que nos dejó como bloque macizo, y a pensar en aquel busto de piedra que esculpió Victorio Macho para la escalinata del Colegio de Anaya en la universitaria, y ya unamunesca, ciudad de Salamanca. La firmeza y madurez de su pensamiento en los primeros escritos y la constancia con que siempre repitió, en formas y versiones múltiples, ideas con las que pronto se había encariñado, ayudan a figurarnos a ese gran Unamuno único y compacto. Pero cuando se rebusca en aquellos callados años de su vida, en los tiempos en que prepara oposiciones en Bilbao y en los dos primeros lustros que explica griego en Salamanca, aparecen en seguida testimonios vivos de insospechadas inquietudes y de actividades intelectuales y literarias de las que apenas si algo sa-

bïamos (1). Aun sin tener que recurrir a documentos olvidados, no ha faltado en los estudios sobre Unamuno la preocupación de distinguir, en la obra asequible a todos, fases diversas que responden al proceso vital de formación del escritor. En los años que siguen a la publicación de *En torno al casticismo* y de *Paz en la guerra*, por ejemplo, se han señalado trascendentes cambios y transformaciones paulatinas de actitud ideológica y de procedimientos literarios (2). Período de transición que va, poco más o menos, de 1897 a 1905. De estos años son varios ensayos importantes. Unamuno lanza tres de ellos en un folleto (1900) y publica su segunda novela, *Amor y pedagogía* (1902). En la que él llamaba «la infinita trama del tejido de la profunda vida ordinaria», en el fondo de una capital provinciana, el profesor, que no ha llegado aún a la cuarentena, cumple sus deberes de esposo, padre y funcionario y anda a vueltas con las cosas que dijo y con las que va a decir. Nuevas aventuras del espíritu no suponen, sin embargo, olvidar lo que fué la serena intuición poética y recuerdos de los años juveniles, ni las lecturas y sueños de la mocedad. Siempre, pero sobre todo en los tardíos prólogos de sus obras primeras, y en los artículos periodísticos de su último decenio, buscaba Unamuno con tesón lo que había quedado de los años, buscaba también al niño, a aquel «mozo morriñoso» del que provenía en cuerpo y conciencia. El Miguel de Unamuno de fines del XIX y principios del XX es, pues, un momento importante de lo que en inglés puede expresarse gráficamente con «the Making of Unamuno», el constante ir haciéndose en el telar de su obra.

Con la cátedra y la vida de familia, los diálogos y los paseos que constituyen su santa costumbre salmantina, compaginaba por entonces Unamuno sus hoy olvidadas tareas de traductor. Trabajaba para *La España Moderna* y su mecenas don José Lázaro Galdeano. Redondea así sus ingresos y «no traduce más que por gusto y lo que él quiere» (3). Entre los libros que Unamuno debía proponer y cuya traducción llevó a cabo, está la *History of the French Revolution* de Thomas Carlyle.

Poca atención ha merecido hasta ahora lo que esta elección significa para las lecturas de Unamuno durante esos años. El nombre de Carlyle aparece sólo aludido de manera esporádica en los estudios sobre Unamuno, y esto simplemente porque el propio don Miguel dedicó un largo ensayo a su traducción a poco de terminarla: *Maese Pedro*, que lleva por subtítulo *Notas sobre Carlyle*. Lo que se ha dicho acerca de nuestro autor y Carlyle es incidental y de poca monta (4), y nada se ha hecho para saber lo hondo que pudo llegar la obra de Carlyle en un Unamuno ansioso de dar expresión a un pensamiento en trance de formularse ya definitivamente. Y, sin embargo, en el mundillo literario español de los primeros años del siglo no debió faltar quien maliciosamente señalara en las ideas de Unamuno plagios de Carlyle: Un exabrupto de Don Miguel, en su ensayo *Sobre la soberbia*, escrito a fines de 1904, lo indica claramente (5). Hay que hacer honor a la tesis que presentó a la Universidad de París, en 1937, el profesor australiano Alan Carey Taylor, *Carlyle et la pensée latine*, por ser el primer libro que aborda la significación de la obra de Carlyle en la obra de Unamuno. Este libro ha pasado, al parecer, inadvertido a los hispanistas y no figura siquiera en las más completas bibliografías que acompañan a las obras dedicadas a Unamuno últimamente publicadas. Pero Unamuno es para Taylor uno de tantos escritores románicos, ilustres o no ilustres, que conocieron y estimaron la obra de Carlyle, y el examen en su libro de la obra del autor español tenía que ser necesariamente rápido y somero. Taylor, sin embargo, recoge algunas menciones de la obra de Carlyle que aparecen en los ensayos que, como *Maese Pedro*, se publicaron a raíz de la versión unamunesca de la *Historia de la Revolución francesa*, y, al lado de observaciones de carácter general, pone certeramente en relación, por vez primera, *Amor y pedagogía*, también de esa época, con la extraña obra del autor escocés, mezcla de novela didáctica y autobiografía, *Sartor Resartus*.

Si vamos en busca de mayores precisiones al reconstituir lo que la figura y la obra de Thomas Carlyle representan para el

Unamuno de aquellos años y para su obra total, no podrán bastarnos observaciones de carácter general acerca de su parecido en el papel que ambos desempeñaron en la vida espiritual de sus respectivos países, enfrentándose con el materialismo del siglo XIX. Ni tampoco bastarán observaciones, hechas desde fuera de sus escritos, acerca de coincidencias fortuitas de ciertas características de su lenguaje y de su estilo. Hubo un contacto real, intenso e íntimo, de Unamuno con la obra de Carlyle, del que el propio Unamuno dejó testimonios fehacientes en sus ensayos y en sus cartas. En uno de los artículos reunidos en *Contra esto y aquello*, forjado probablemente en el crudo invierno de 1910 a 1911—es decir, algunos años después de publicada su traducción de la *History of the French Revolution*—, Unamuno reconoce la huella del escritor inglés precisamente en una obra histórica de un escritor hispanoamericano: *La epopeya de Artigas: Historia de los tiempos heroicos del Uruguay*, de Zorrilla de San Martín. Y además trae a colación propias experiencias:

> El guía principal de Zorrilla en su técnica, y él no nos lo oculta, es Carlyle, otro poeta, el de los héroes y el culto al heroísmo. Alguna vez le llama «el inglés», así a secas. Esta obra del gran poeta en lengua castellana está llena de frases carlylescas. Unas veces es el hombre real; otras, el dios interior; ya el arcángel rojo, ya el dragón alado, que pasa por el aire como un meteoro, ya... ¿A qué seguir? ¡Y no me extraña, no! Esas frases resonantes se os quedan prendidas a la memoria como la hiedra al muro. Yo he sufrido su fascinación. Cuando acabé de traducir su *Historia de la Revolución Francesa*, traducción en que procuré respetar la retórica toda—porque es, sí, retórica—de Carlyle, casi todo lo que yo escribía me resultaba carlyliano. Salí de aquello, como he salido de otras cosas, pero aún le llevo dentro. Y sea a la buena de Dios (6).

En el ensayo *Maese Pedro* (7), terminadas de corregir las pruebas del tercer volumen, en mayo de 1902, todavía le «retintinan en los oídos las frases del retórico inglés». Confiesa

que, al traducir, ha preferido violentar el castellano, lo mismo que Carlyle violentaba el inglés. Ya en una «advertencia», olvidada en las cubiertas del primer volumen de la traducción, reproducía el editor una carta de Unamuno para «que nuestros lectores comprendan el estilo raro, sin duda» : «La tarea ha sido dura—declaraba—porque me había propuesto reflejar el peculiarísimo y no siempre claro estilo de ese elocuente puritano» (8). Las ideas de la carta acerca del lenguaje y del estilo de Carlyle son parecidas a las del ensayo (9). La larga pugna con ese libro—que le resulta «a las veces sibilítico y enigmático» como el propio Carlyle era—no había sido en vano. Unamuno debió ver en Carlyle un gran ejemplo de lenguaje más hablado que escrito, una sintaxis de conversador o predicador (10). Y aprendió sin duda de ese estilo como aprendió de otros (11). Y creyó también sin duda en ese ideal de estilo hablado, el de la palabra viva y humanizada, que encarnó él tantas veces y defendió a lo largo de toda su obra, y que resuena triunfalmente en su última lección de 1934 en la Universidad de Salamanca (12). Mucho de esta fe en el hablar, en el perorar, al escribir, de su «mucho diálogo» en las *nívolas, nivolas* o novelas posteriores, debió forjarse en los años en que Unamuno bregaba en traducir a Carlyle, y en que intuía sólo llegar a ser conciencia, gran predicador civil de España (12 bis). No mucho más tarde escribía : «Yo hablo lo mismo con la lengua que con la pluma en la *mano*» (13). Y también para el filólogo Unamuno, entonces más cerca del tecnicismo del doctorando y del opositor (14), debió esta traducción ser motivo de reflexión sobre la palabra y puso sin duda a prueba sus conocimientos lingüísticos. En una «nota del traductor» a un pasaje de la *History of the French Revolution*, por ejemplo, discute una etimología de Carlyle, aludiendo a que éste «era muy dado a las digresiones etimológicas» (15). Cualquiera de ellas (16) pudo dar pábulo a una curiosidad etimologizante, testimoniada ya en los ensayos de *En torno al casticismo*, hasta dar en el constante sondeo del transfondo etimológico-filosófico de las palabras, origen de su conceptismo, a que están habituados los lectores de

Unamuno (17). En una carta a *Clarín*, que escribe, sin duda, en plena faena de traductor, se ve cómo Carlyle pudo ser también módulo en la selección de su vocabulario de escritor: «Carlyle, por su parte, propende a excluir las voces de origen latino o franconormando. Y yo me inclino más a lo carlylesco, evitando las formas de origen erudito o libresco.» (18). Aquí se respalda la preferencia de Unamuno por los derivados populares frente a las formas cultas y su voluntad de incorporar a su lenguaje dialectalismos campesinos y populares (19). En 1903 hacía todavía nuevas observaciones: «Y este mismo Carlyle, ¿no prestó acaso uno de sus mayores servicios a su patria plagando a la lengua de ésta de todo linaje de germanismos, de metaforismos neológicos y hasta de verdaderos barbarismos?» (20). Unamuno, al igual que los eruditos (21) que han estudiado el lenguaje de Carlyle, tuvo que ver la facilidad de éste en crear nuevas palabras, en lanzar neologismos usando libremente de prefijos y sufijos, y fabricando compuestos, a troche y moche, por obra y gracia del guión, del «hyphen». También aquí encontraba Unamuno medios expresivos de su gusto y que él mismo iba a emplear generosamente en toda su obra (22). Pero, como veremos, no fué sólo el trabajoso verter al castellano el inglés de Carlyle lo único que iba a reflejarse en la obra de Unamuno.

No sabemos a ciencia cierta si unas palabras del ensayo *Maese Pedro* se refieren a la época en que traducía *La Revolución Francesa:* «Cuando se le lee mucho, como a mí me ha sucedido en algún tiempo...» (23). Hay que suponer que las lecturas de Carlyle se intensificaron en aquellos años de la traducción. Pero Unamuno conocía ya su obra cuando escribe los primeros ensayos que le dan nombre en las letras españolas: En *Sobre el marasmo actual de España,* escrito no mucho más tarde de 1895 y, en todo caso, antes de 1902, se menciona al Carlyle de los héroes y del heroísmo (24). Sería, sin embargo, aventurado afirmar rotundamente que los libros del autor inglés ayudaron a formular el concepto unamunesco de la intra-historia. Lo que sí revelan las notas del ensayo *Maese Pedro* es que

Unamuno descubrió su congenialidad con Carlyle precisamente en sus preocupaciones por Tiempo y Eternidad que llegaban a hacerle escribir estas palabras con mayúsculas (25). El ensayo termina con palabras que resumen en sustancia la propia visión de la Historia expuesta en el primer ensayo de *En torno al casticismo, La tradición eterna* :

> Pocos historiadores han sentido más vivamente lo de que la eternidad es la sustancia del tiempo y no el conjunto del ayer, hoy y mañana, que no es la serie infinita, sin principio ni fin, de los movimientos todos, sino la inmutabilidad sobre que éstos se sustentan. Lo único real son la eternidad y la idealidad que en la realidad se nos muestran; tal es la filosofía toda de Maese Pedro Carlyle, filosofía a la que llegó en fuerza de visión de lo temporal y concreto (26).

Los que han investigado el concepto de la historia y la técnica empleada por Thomas Carlyle en sus escritos históricos han recordado siempre sus ensayos teóricos sobre la Historia y la biografía escritos con anterioridad a la composición de la *History of the French Revolution* (27). Se dan allí firmes creencias de Carlyle acerca de la importancia de la vida silenciosa y olvidada de millares de hombres oscuros que laboran y crean lejos de los campos de batalla, de conciliábulos políticos y de las antecámaras regias. Por debajo de guerras, constituciones y leyes, son la comunicación, la tradición, que enlaza el pasado y el futuro. El interés perenne del hombre por el hombre indujo a Carlyle a abordar la Historia por el camino de la biografía, y hasta de la biografía de los «héroes», pero aun aquí los hechos menores, lo humano que se mueve bajo la superficie de las cosas, encierra la mayor importancia para descubrir el misterio de lo que sucedió y el misterio de los hombres de hace siglos (28). Unamuno vió sin duda en Carlyle al historiador artista y al biógrafo interesado por las grandes personalidades pretéritas, y así lo hizo constar en sus escritos (29). También debió gustar de un libro como la *History of the French Revolution* en que el historiador había puesto su alma (30). Pero la

cita anterior de *Maese Pedro* revela que la traducción de *La Revolución Francesa* le había hecho además pensar sobre los grandes temas de su obra toda: Por una parte, el *eternismo* que ya había apuntado en *La tradición eterna.* Y también en *Maese Pedro* se encuentra, por primera vez, según creo, al referirse a la concreción temporal del hombre en el libro de Carlyle, la primera alusión al «hombre de carne y hueso», al *hominismo* que es luego arranque de *Del sentimiento trágico de la vida* (31). Pese a que creyera que Carlyle no sentía profundamente el idealismo trascendente germánico del que procedía su pensamiento (32), Unamuno no dejó de contrastarlo con lo que él sabía de los filósofos alemanes, y otros libros de Carlyle, aparte de *La Revolución Francesa,* debieron sacudirle con sus brillantes metáforas y condensadas fórmulas metafísicas (33): En *Past and Present,* que Unamuno tal vez leyó por aquel entonces (34), no podía menos de conmoverse ante frases como éstas: «There are three Tenses, *Tempora,* or Times: and there is one Eternity; and as for us

'We are such stuff as Dreams are made of!'» (33)

Y en el libro de los héroes de Carlyle, que parece haber sido uno de los primeros que leyó: «Time, through every meanest moment of it, resting on Eternity...»; «the great mystery of TIME, were there no other; the illimitable, silent, never-resting thing called Time, rolling, rushing on, swift, silent, like an all-embracing ocean-tide, on which we and all the Universe swim like exhalations, like apparitions which we *are,* and then are not...» (36). Y en *Sartor Resartus,* obra citada en *Maese Pedro,* entre otras muchas: «... the grandeur and mistery of TIME, and its relation to ETERNITY...»; «only in the transitory Time-Symbol is the ever motionless Eternity we stand on made manifest...» (37). También los versos de Shakespeare citados en *Past and Present* estaban ya en el *Sartor Resartus.* ¿No había acaso vertido Unamuno al español pasajes como éste en que sonaban idénticos ecos eternistas?: «Pero, en resolución, ¿no envuelve el TIEMPO a esta Convención

nacional presente como envolvió a aquellos Brenos y antiguos Senados augustos en bragas de fieltro? El tiempo, sí, y también la Eternidad. Sombrío crepúsculo del Tiempo, o medio día que se hará crepúsculo, y luego noche y silencio, y es tragado el tiempo con sus vanos ruidos todos en el tranquilo mar» (38). Unamuno pudo fácilmente intuir que *The History of the French Revolution* era una extraña fusión de poesía, historia y religión (39). Años más tarde reconocerá que había razón en ver en Carlyle a un hombre que se debatía en las tinieblas, en busca, rodeado de un medio adusto, de solución para sus problemas (40).

El pensamiento filosófico de Unamuno tiene, igual que el de Carlyle, raíces en el idealismo alemán. Unamuno y Carlyle debían coincidir en ver y buscar en el Universo y en la Historia la revelación divina, la *Offenbarung:* El mundo, «der Gottheit lebendiges Kleid»; «die ganze Geschichte ist Evangelium» (41). En la Philosophy of Clothes» de Diogenes Teufelsdröckh, el profesor protagonista del *Sartor Resartus*, hallaba Unamuno la misma angustia que él sentía ante el misterio de la existencia del mundo y del hombre, ante el enigma de la sucesión perpetua de los acontecimientos históricos que proceden de un pasado desconocido y van hacia un futuro insondable. «We are—we know not what—; light-sparkles floating in the aether of Deity», se dice allí antes de interpretar y glosar «the living visible Garment of God», apariencia terrena del pensamiento divino, que Carlyle había tomado de Goethe. En el mismo capítulo del *Sartor Resartus* (42) pudo leer Unamuno la que Thomas Carlyle reputaba «unanswerable question» : «Who am *I:* the thing that can say «I» (*das Wesen das sich ICH nennt*)?» Y Unamuno, como Teufelsdröckh, no podía comprender cómo el *cogito, ergo sum* consiguió calmar la curiosidad y la angustia de aquellos que se preguntaron por el secreto de su existencia y se conformaron con la fórmula cartesiana (43). Carlyle se proponía tímidamente algo vago, pero más hondo : «Who am I; what is this ME? A Voice, a Motion, an Appearence; some embodied, visualised Idea in the Eter-

nal Mind?» (44). Pensar y ser, creía Carlyle, eran poco: «This takes us but a little way.» El *luego*, el *después* del ser, que tanto preocupó a Unamuno, está aquí con sus tremendas interrogantes (45). En el tratado de Teufelsdröckh se habla del sueño y la fantasmagoría que nos rodea en la Naturaleza, en la Historia política y en el constante filosofar de los hombres. Pero en esa maraña, en el espectáculo del mundo, en que Carlyle veía «un Apocalipsis escrito por Dios», no vemos lo más importante: «But Him, the Unslumbering, whose work both Dream and Dreamer are, we see not.» Las vibrantes páginas del *Sartor Resartus* (46) algo aportaron indudablemente a la cristalización de las fórmulas unamunescas de un universo, de una historia, de una vida y de un hombre, ensueños del Altísimo, de un Dios que, como el de Teufelsdröckh, es «a universal HERE» y «an everlasting NOW», y en el que también puede atisbarse a «glimpse of IMMORTALITY» (47). Son numerosísimos, a lo largo de la obra de Unamuno, los textos en que el ensueño de Dios nos explica el mundo y a nosotros mismos (48). En uno de sus *Soliloquios* y conversaciones dice: «El mar también sueña y son sus olas sus ensueños; sueña la eternidad, el tiempo; sueña Dios el mundo» (49). En un escrito seguramente anterior, en *La Vida de Don Quijote y Sancho*, publicado en 1905, había exclamado: «¡La vida es sueño! ¿Será acaso también sueño, Dios mío, este tu Universo de que eres la Conciencia eterna e infinita? ¿Será un sueño tuyo? ¿Será que nos estás soñando? ¿Seremos sueño, sueño tuyo, nosotros los soñadores de la vida? Y si así fuese, ¿qué será del Universo todo, qué será de mí cuando Tú, Dios de mi vida, despiertes? ¡Suéñanos, Señor!... ¡Suéñanos, Dios de nuestro sueño!» (50). «¡Dios dejará de soñarle! Se morirá usted...», grita a Don Miguel su agonista *nivolesco* Augusto Pérez (51). «Pensamiento de Dios en la tierra de los hombres» llama Unamuno a la Historia en *La agonía del cristianismo* (52), y parecidas palabras a éstas de 1925 se leían ya en un ensayo de 1916: «El pensamiento de Dios es la Historia; la Historia es lo que Dios piensa, lo que va pensan-

do» (53). Y en un escrito tardío (54) recapitula ideas expuestas hacía largas fechas y repetidas más de una vez: «¿No vive acaso Dios, la Conciencia Universal, en el gran mundo—el macrocosmo—, en el Universo que al soñarlo crea? ¿Y qué es la historia humana sino el sueño de Dios? Por lo cual yo, a semejanza de aquella sentencia medieval francesa de *Gesta Dei per francos,* o sea «Hechos de Dios por medio de los francos», forjé esta obra de *Somnia Dei per hispanos.* «Sueños de Dios por medio de los hispanos». Que los que vivimos la sentencia calderoniana de que «la vida es sueño» sentimos también la shakesperiana de que estamos hechos de la estofa misma de los sueños, que somos un sueño de Dios y que nuestra historia es la que por nosotros Dios sueña. Nuestra historia y nuestra leyenda, y nuestra épica, y nuestra tragedia, y nuestra comedia, y nuestra novela, que en uno se funden y confunden los que respiran aire espiritual en nuestras obras de imaginación, del ensueño de Dios.» Vemos glosados también en este último texto los versos ya mencionados de Shakespeare que tantas veces insertó Carlyle en sus libros y que una casualidad le había hecho descubrir en su infancia (55). Lo que el *Sartor Resartus* tiene de confesión autobiográfica arrastra e incorpora definitivamente a su obra el pensamiento shakespereano aplicado a la indagación del camino que en la tierra recorre «this mysterious MANKIND»:

> But whence?—O Heaven, whither? Seuse knowsnot; Faith knows not; only that it is through Mistery to Mistery, from God to God.
>
> 'We *are such stuff*
> 'As Dreams are made of, and our little Life
> 'Is rounded with a sleep!' (56).

Unamuno hizo asimismo amplio uso, en diversas versiones, de esta cita shakespereana, combinándola, a veces, con otras favoritas suyas muy emparentadas en espíritu con los versos de *La Tempestad.* Pero nunca acaso aparecen, en los textos, más fundidas y mejor interpretadas dentro del pensa-

miento unamunesco que en *Del sentimiento trágico de la vida*, cuando en este libro se habla de la vanidad de las cosas, del pasar de los hombres y de la obsesión por la inmortalidad, del *hambre de Dios*, de la *sed de ser*, del ser eterno:

> Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida, desde el *sueño de una sombra* de Píndaro, hasta el *la vida es sueño* de Calderón y el *estamos hechos de la madera de los sueños*, de Shakespeare, sentencia esta última aún más trágica que la del castellano, pues mientras en aquélla sólo se declara sueño a nuestra vida, mas no a nosotros, los soñadores de ella, el inglés nos hace también a nosotros sueño, sueño que sueña (57).

Ensueño de Dios, al fin, todo: Gran sueño que todos soñamos. «¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño?», escribirá la Angela Carballino de *San Manuel Bueno* (58). El Unamuno de los últimos años se apoyaba todavía firmemente en estas ideas de un Dios que realiza y teje el pensamiento divino en la Naturaleza y en la Historia, de un Dios que sueña a una España y a sus hombres sobre ciudades, ruinas y montes españoles (59). Se cierra así el ciclo de aquella «España celestial» que, soñada por Dios, se anunciaba ya muchos años antes (60).

Pero hay algo más que coincidencias o congenialidad. La lectura temprana de las famosas conferencias de Carlyle, pronunciadas en 1840, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, tuvo sus consecuencias en la obra de Unamuno y precisamente en una época de formación de su mentalidad claramente señalada por la crítica (61). Unamuno debió buscar en las páginas de Carlyle sobre los héroes respuesta a sus angustiadas preguntas y, en todo caso, no cayó en interpretaciones vulgares y corrientes entre los que se asoman superficialmente al libro carlyliano que más ha contribuído a dar a conocer en el mundo el nombre de su autor (62). Unamuno pudo descubrir en él trascendentes temas parecidos a los del libro que tradujo y a los de otras obras de Carlyle. El «vitalis-

mo» de Carlyle en este punto—puesto de realce en un moderno estudio—(63), es decir, la creencia en un organismo, en la Vida, que palpita por debajo de Historia y Sociedad, tenía necesariamente que encontrar eco en el Unamuno de la intrahistoria. Y también en un Unamuno convencido, por sólo Dios sabe cuántos caminos, de la base divina de toda existencia histórica y humana (64). Precisamente en su libro sobre los héroes y el heroísmo había combinado Carlyle con maestría los planos temporal y religioso: Carlyle ve en el héroe una vez más la revelación divina de la Historia, ahora en su forma más concreta y evidente, a un genio que escucha, por debajo de las apariencias, en su fuero más íntimo, la voz de Dios, que intuye la relación trascendente con El (65). Unamuno, al glosar, en la *Vida de Don Quijote y Sancho*, la frase cervantina «¡Yo sé quién soy!», lanzaba a los cuatro vientos, ante «aquella sentencia tan preñada de sustancia», su interpretación íntima, asimilada hondamente, del heroísmo que caracterizó Carlyle:

> «¡Yo sé quién soy!»—dice el héroe—, porque su heroísmo le hace conocerse a sí propio. Puede el héroe decir: «yo sé quién soy», y en esto está su fuerza y su desgracia a la vez. Su fuerza, porque sabe quién es, y su desgracia, porque sólo él sabe, aquí en la tierra, quién es él, y como los demás no lo saben, cuanto él haga y diga se les aparecerá como hecho o dicho por quien no se conoce, por un loco. Cosa tan grande como terrible la de tener una misión de que sólo es sabedor el que la tiene y no puede a los demás hacerles creer en ella; la de haber oído en las reconditeces del alma la voz silenciosa de Dios que dice: «Tienes que hacer esto», mientras no les dice a los demás: «este mi hijo que aquí veis tiene esto que hacer...» Y como el héroe es el único que lo oye y lo sabe y como la obediencia a ese mandato y la fe en él es lo que le hace, siendo por ello héroe, ser quién es, puede muy bien decir: «Yo sé quién soy, y mi Dios y yo sólo lo sabemos y no lo saben los demás». Entre mi Dios y yo—puede añadir—no hay ley alguna medianera... Grande y terrible cosa el que sea el héroe el único que vea su heroicidad

> por dentro, en sus entrañas mismas, y que los demás no la vean sino por fuera, en sus extrañas. Es lo que hace que el héroe viva solo en medio de los hombres y que esta su soledad le sirva de una compañía confortadora; y si me dijérais que alegando semejante revelación íntima podría cualquiera, con achaque de sentirse héroe suscitado por Dios, levantarse a su capricho, os diré que no basta decirlo y alegarlo, sino que es menester creerlo... Sólo el héroe puede decir «¡yo sé quien soy!», porque para él ser es querer ser; el héroe sabe quién es, quién quiere ser, y sólo él y Dios lo saben, y los demás hombres apenas saben ni quiénes son ellos mismos, porque no quieren de veras ser nada, ni menos saben quién es el héroe... (66).

La problemática unamunesca se enreda aquí en el pensamiento carlyliano, y en esta versión del heroísmo se descubren ideas de *On Heroes* y preocupaciones de un Don Miguel que se estaba vertiendo entonces sobre las páginas del *Quijote*. Lo mismo van a ir entremezcladas más tarde palabras e ideas de Carlyle en otras obras suyas en verso (67) y prosa (68). De la misma manera pudieron fructificar calladamente otras muchas cosas de Carlyle en los escritos de Unamuno y es difícil hoy descubrir hasta qué punto le ayudaron a formular su pensamiento. Observamos, por ejemplo, que en el ensayo *Maese Pedro* hacía alusión Unamuno al «hombre de carne y hueso», a la realidad de «la personalidad concreta» del hombre, que él descubría en medio del difuso relato de la historia de la Revolución francesa. Unamuno escribió años más tarde que la Historia «no halla su perfección y efectividad plena sino en el individuo; el fin de la Historia y de la Humanidad somos los sendos hombres, cada hombre, cada individuo» (69). Pero este terminarse todo en el hombre concreto, la curiosidad y el interés central por el hombre en el acontecer histórico, no fué tampoco ajeno, como vimos, al pensamiento carlyliano; no era únicamente que Unamuno se empeñara en ver en la obra de Carlyle sus propios prejuicios. En la *History of the French Revolution* había traducido Unamuno del hombre «símbolo de la eternidad, aprisionado en el tiempo» (70), pero

en el *Sartor Resartus*, por otra parte, encontramos a Diógenes Teufelsdröckh, «a visible Temporary Figure *(Zeitbild)*, occupying some cubic feet of Space, and containing within it Forces both physical and spiritual; hopes, passions, thoughts; the whole wondrous furniture, in more or less perfection, belonging to that mystery, a Man» (71). Es decir, no sólo el hombre que constituye un eslabón en la larga cadena aparencial de la Eternidad, sino el misterio insondable de un alma metida en el uniforme corporal—el «dermatoesqueleto»—de los humanos: «El hombre de carne y hueso» en el que empiezan y acaban Filosofía, Historia, vida..., y que es la posibilidad única de adivinar sus secretos. Unamuno también, en sus libros, en sus ensayos y en sus novelas o *nivolas*, considera a ese ser tangible que encierra «wondrous furniture», escarba en el «hondón del alma», el fondo de la personalidad, rebusca en el misterio del hombre y de su destino.

Otro punto destacó Unamuno en sus tantas veces citadas notas sobre Carlyle, punto importante de su técnica de historiador que fué razón de que bautizara al escritor inglés con el nombre de *Maese Pedro* (72). Mucho le habían impresionado a Unamuno el tono y las altisonantes y evocadoras palabras del sermoneo de Carlyle—entre las que se destacaba «TIEMPO», escrito así, en letras mayúsculas todo él—; pero, aun más que esto, que en el tabladillo de la *Historia de la Revolución Francesa*, en el tinglado que armó, asomara su autor para dirigirse a los espectadores interrumpiendo la representación: «La *Historia de la Revolución Francesa*, de Tomás Carlyle, me recuerda, en efecto, la titeretera de Maese Pedro, o, en general, un teatro Guiñol», escribía Unamuno. «Fiesta del Ser Supremo», sí, pero, sobre todo, escenario en que Carlyle maneja sus muñecos, le parece el libro que traduce durante las largas tardes salmantinas. Las observaciones sobre el libro que comparaba con el retablo memorable del *Quijote* son curiosas: Carlyle habla a sus personajes, a sus títeres, como si fueran seres vivientes; les increpa, les consuela, les anima, reprende o previene. Unamuno nota que «juega Maese Pedro

con los pronombres personales hasta tal punto, que no se sabe a punto fijo quiénes somos *nosotros*, quiénes *vosotros* y quiénes *ellos*», y hasta observa que una vez se le ocurre a Carlyle fingirse Desmoulins para hacerle decir : «Casi llego a conjeturar que yo, Camilo mismo, soy un conspirador y muñeco con hilos.» No citó, sin embargo, aquí Unamuno uno de los últimos párrafos de *La Revolución Francesa* en que se hace evidente la intención de Carlyle de llegar al corazón del lector, de asociárselo, de hacerlo cosa suya a través de su libro :

> Ha llegado aquí el tiempo de que nos separemos, lector. Trabajosa ha sido la jornada que hemos hecho juntos, no sin molestias, pero hecha está. Eres para mí como una sombra amada, el espíritu desencarnado, o aún no encarnado, de un hermano. Para ti no he sido más que una voz. Pero ha sido una especie de relación sagrada, no lo dudes... (73).

Cabe preguntarse qué es lo que de todo esto asimila Don Miguel, en su elaborada traducción de la *Historia* de Carlyle, en un momento en que ensaya maneras de narrador y de novelista por derroteros distintos a los de *Paz en la guerra.* No hay que olvidar la importancia que tienen para explicar este período las confesiones de Unamuno en su ensayo *A lo que salga,* fechado en septiembre de 1904 (74); por ellas sabemos que ha dejado de ser escritor ovíparo para convertirse en escritor vivíparo. Todos los ensayos publicados ese año en distintas revistas, según expresamente declara, han sido ya producidos vivíparamente, y en ello sigue ejercitándose (75). Pero parece como si antes de esa fecha hubiera abandonado los procedimientos de su producción ovípara por excelencia, «verdadera empolladura de escritor ovíparo», su primera novela, en la que entierra más de diez años de trabajo. *Amor y pedagogía,* aparecida en 1902, tiene ya algo de novela *a lo que salga,* aunque «la idea inicial», común a otros ensayos antiintelectuales anteriores a 1902, aparezca aquí más insistentemente trabajada en un relato novelesco (76); la auténtica o fingida necesidad de añadir un epílogo y de irlo alargando por necesida-

des editoriales, y el añadido de los *Apuntes para un tratado de cocotología,* contribuyen a dar la sensación de algo que se hace dejándose llevar el autor de su pensamiento «al azar de los caminos o de los pastos». Por otra parte, *Amor y pedagogía* prueba vacilaciones de un ensayista que, habiendo escrito una novela autobiográfica con recuerdos de infancia e historia civil de su pueblo, se mete a autor de cuentos y novelas sin saber por dónde se anda. No puede tratarse de mera coincidencia que Unamuno eche mano del mismo símil del retablo de Maese Pedro para explicar un poco en el «Epílogo» el tablado de marionetas de su segunda novela:

> Tiene razón Maese Pedro a quien bien a mi pesar sirvo de criado: no debo meterme en dibujos, sino en hacer lo que Don Quijote me manda... «Yo lo haré así», no sea que a Don Quijote se le antoje salir en ayuda de Apolodoro y la emprenda a cuchilladas sobre mi titeretera pedagógica y derribe a unos, descabece a otros, estropee a Don Fulgencio, destroce a Menaguti y entre otros muchos tire un altibajo tal que si Maese Pedro, el que por dentro y bien a mi pesar mueve mi tinglado, no se abaja, se encoge y agazapa, le cercene la cabeza... (77).

¡Don Miguel con un Maese Pedro dentro! (78). ¡Una titeretera, *Amor y pedagogía*! La redacción de esta novela de Unamuno está, sin duda, muy cerca de su versión de la *Historia de la Revolución Francesa* y de sus reflexiones sobre la misma. Seguramente Carlyle, los procedimientos carlylianos, están mucho más presentes en la *nivolería* de Unamuno de lo que se ha supuesto. En el «Prólogo» de *Amor y pedagogía* insiste en que los caracteres de la obra «son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla» (79). Además, en el «Epílogo», Don Miguel se mueve él mismo por el escenario, inquiere las opiniones de sus personajes acerca de la muerte del hijo de Avito Carrascal y se entrevista especialmente con el filósofo Don Fulgencio, que le entrega los manuscritos de *El Calamar* y de la *Cocotología* (80). Y entre 1902 y 1914, en que aparece su siguiente novela, aplica ampliamente los re-

cursos retóricos señalados en *Maese Pedro* (81) en la composición de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (seguramente ya empezada por esos años), cuya comparación con el estilo de *La Revolución Francesa*, se impone: ¿No podrá acaso aplicarse al comentario al *Quijote* aquello de «que todo lo que yo escribía me resultaba carlyliano»? Y luego, todo el «pirandelismo» *avant la lettre* de Unamuno, invocado en relación con su novela *Niebla* (82), no podrá quizá tampoco explicarse más que por esa afición a entrometerse en la acción y a hablar con los personajes que adquirió en el trato con Maese Pedro Carlyle. Y más que en la entrevista de Augusto Pérez y en el prólogo de Víctor Goti puede adivinarse el secreto de una técnica carlyliana en este inadvertido pasaje en cursiva con que Unamuno corta, con reflexiones muy unamunescas, una conversación de dos amigos:

> Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta *nivola*, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por *mí* y justificando *mis procedimientos*, y me decía a mí mismo: «¡cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos!» Así, cuando uno busca razones para justificarse, no hace, en rigor, otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos (83).

Conocida de todos es además la insistencia de Unamuno en la relación entrañada y entrañable del autor con un lector que va a entremezclarse en el diálogo, o monólogo, o, más bien, monodiálogo unamunesco. En la *Vida de Don Quijote y Sancho*—el libro en que el héroe cervantino hace a Cervantes—escribe Unamuno, antes de asistir a bien morir a Don Quijote, una de sus más hondas y sentidas interpelaciones al lector: «Mira, lector, aunque no te conozco te quiero tanto...» (84). Unamuno supone hasta una colaboración del lector en la redacción de sus escritos: «Me has venido, lector,

acompañando en este mutuo monodiálogo; me lo has estado inspirando, soplando sin tú saberlo; me has estado haciendo y te estaba haciendo a ti como lector...» (85). Cuando, en las congojosas jornadas del destierro en París, que dan lugar a *Cómo se hace una novela,* piensa retrospectivamente en el dramático «tête-à-tête» con el protagonista de *Niebla,* mete también en él a los lectores: «Es cierto: El Augusto Pérez de mi *Niebla* me pedía que no le dejara morir, pero es que a la vez que yo le oía eso—y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo—oía también a los futuros lectores de mi relato, de un libro, que mientras lo comían, acaso devoraban, me pedían que no les dejase morir» (86). La «beloved shade», el «disembodied or not yet embodied spirit of a Brother», como Carlyle llamaba al lector, penetra ahora en el escenario para hacer al personaje suyo, para hacerse personaje también. Un cuento de la primera época (que puede fecharse con certeza en 1905, poco después de la publicación del comentario de Unamuno a la novela de Cervantes) da ya un buen ejemplo de esa confusión en las esferas de personajes, lector y autor, en el escenario de la ficción o del relato, que se va haciendo entre ellos: «Dejemos a nuestro héroe—empezando siéndolo mio y ya es tuyo, lector amigo, y mío; esto es, nuestro—de codos sobre la mesa...» (87).

Pero en *Amor y pedagogía* se dan algo más que secuelas de la técnica narrativa o del dramatismo de la *History of the French Revolution.* Es ya hora de incorporar al estudio de la obra de Unamuno las conclusiones más precisas del libro citado de Alan Carey Taylor:

> Le troisième tome de sa traduction de la Révolution était à peine paru qu'Unamuno publia un volume qui se ressent beaucoup de l'influence de Carlyle: le roman bizarre, tout empreint d'humour et d'un esprit de mystification, intitulé *Amor y pedagogía* (1902). La préface du livre contient des considérations sur les sujets les plus variés: le format qu'on aurait du adopter, le style bizarre del l'auteur, l'hypothèse que celui-ci veut simplement

se moquer du monde—le tout débité avec un sérieux qui rappelle maint passage du *Sartor*. Le personage central du roman est le philosophe don Fulgencio Entrambosmares, qui donne des conseils de pédagogie et de puériculture à don Avito Carrascal, espèce de Bouvard dont la confiance dans les dernières théories scientifiques est sans bornes. Entre temps, don Fulgencio discourt doctement sur l'influence des noms, le classicisme, l'art pour l'art, et il écrit des «Notes préliminaires pour un traité de Cocotologie... Dans ce traité qui forme l'appendice du volume, il cite plusieurs fois le *Sartor* et l'influence de cet ouvrage est manifesté à chaque page (88).

En efecto, una carta de Unamuno a su íntimo amigo Juan Ardazun, escrita en Salamanca, a 12 de diciembre de 1900, nos da la fecha exacta de la conclusión de *La Revolución francesa* y nos hace conocer la existencia de un primer esbozo de *Amor y pedagogía* que se ha ido haciendo empapada de espíritu carlyliano. En el último mes Unamuno ha pasado traduciendo «a razón de cuatro a cinco horas diarias». Pero el traductor ha encontrado tiempo para componer algo más :

> Y en ratos que esta tarea me dejaba he terminado la primera redacción de mi novela, la del padre del genio pedagogizado, y ahora me queda la labor de repasarla y volverla a repasar (89).

Por otra parte, la importancia que la lectura del *Sartor Resartus* tuvo para la evolución de la novela unamunesca es algo que Taylor no podía sospechar, preocupado únicamente en encontrar huellas materiales de Carlyle en los escritos del autor español (90). Unamuno ha cerrado con *Paz en la guerra*, en 1897, un tema histórico y autobiográfico y una manera de escribir. En el ensayo citado *A lo que salga* ha explicado detalladamente la génesis de esa novela : «Escribí primero un cuento y, apenas lo hube concluído, caí en la cuenta de que podía servir de embrión a una novela, y me puse a empollarlo» (91). Vinieron después las lecturas y las pesquisas históricas, el añadir cuadros de costumbres y observaciones sobre la tierra y los hombres del País Vasco, y pasó del cuento a la novela cor-

ta, «por una serie de expansiones y concentraciones sucesivas», de lecturas, reflexiones y confesiones personales, hasta llegar a la novela que hoy conocemos. Pero no se ha notado que poseemos el embrión en el cuento titulado *Solitaña*, en que la vida cotidiana de Pedro Antonio Iturriondo y el Bilbao del sitio durante la última carlistada están ya perfectamente esbozadas en torno a la figura del tendero don Roque de Aguirregoicoa y Aguirrebecua (92). Y también se olvida fácilmente que *Paz en la guerra* es la mejor ejemplificación del concepto de la intra-historia (93), expuesto por Unamuno en *En torno al casticismo*, y que debió insertarse en el esquema de *Solitaña* en el largo proceso de gestación. Ahora, al empezar el siglo, en una fase de creación vivípara, o quasi-vivípara, Unamuno necesita un nuevo esquema novelesco para las ideas que le andan por el magín prontas a salir lanzadas. Este mínimo de esquema novelesco debía ofrecérselo el *Sartor Resartus* carlyliano que le había ya suministrado, en su descosida sucesión de episodios, ideas, temas y sugerencias. El propio Carlyle definió en una carta a su editor, que seguramente no conoció Unamuno, lo que era ese libro suyo :

> It is put together in the fashion of a kind of Didactic Novel; but indeed properly *like* nothing yet extant. I used to characterize it briefly as a kind of «Satirical Extravaganza on Things in General»; it contains more of my opinions on Art, Politics, Religion, Earth and Air, than all the things I have yet written. The Creed promulgated on all these things, as you may judge, is mine, and firmly believed... (94).

Las observaciones de Taylor comprueban que Unamuno supo comprender perfectamente la estructura y propósito de la obra de Carlyle tal como se describen en esa carta. Se ha hecho notar que Unamuno no basó sus preferencias literarias en criterios estéticos, sino en criterios intelectuales o éticos (95). Su conocido constante desprecio por la «literatura», expresado precisamente con calor en sus teorías de la novela, le predisponía a tomar como novela una obra como *Sartor Re-*

sartus escrita por alguien que nunca mostró tampoco entusiasmo por lo que el público en general considera una novela (96). Unamuno no supo o no quiso ver lo que en *Sartor Resartus* había de *Bildungsroman* (97), ni tampoco la identidad de Diógenes Teufelsdröckh y Thomas Carlyle (98). Ni siquiera la crisis espiritual y religiosa que se refleja en el libro merece una alusión (99). Unamuno se aprovecha de lo que el *Sartor* tiene de más amorfo, de la posibilidad de enhebrar en una «Satirical Extravaganza on Things in General» sus opiniones personales, poniéndolas en boca de los Avito Carrascal, don Fulgencio, Menagutti, Apolodoro, Epifanio..., muñecos más que hombres. Al crearlos, ¡cuán lejos de aquel Pedro Antonio Iturriondo al que sin duda reputaba aún «el hijo más querido» de cuantos su fantasía había parido! (100). El Paparrigópulos de *Niebla*, y hasta Augusto Pérez, en aquella genial primera página de la novela en que extiende la mano, «en actitud estatuaria y augusta», para observar si llueve, siguen alineándose todavía al lado de los caricaturescos monigotes de *Amor y pedagogía*, tan estrafalarios como los alemanes de *Weissnichtwo* del *Sartor Resartus*. Hasta cierto punto *Niebla* no acaba de ser todavía una verdadera *nívola* como las de la serie que empieza con *Abel Sánchez*, «relatos dramáticos de realidades íntimas», según la definición *a posteriori* de Don Miguel.

Otros escritos de los años que suceden a la publicación de la carlyliana *Amor y pedagogía* ayudan a reconstruir el largo y duro camino que sigue Unamuno para encontrar definitiva materia novelable de *nívola*, auténticos «agonistas». Insiste en escribir cuentos y, quizá pensando en *Solitaña*, espera en ellos —no por ellos, pues estamos ya casi en pleno viviparismo— llegar a la novela grande. Un cuento ya citado, de 1905, que lleva el significativo título *Y va de cuento...*, nos revela las angustias del autor que tiene que escribir y que tiene que inventarse un asunto y un héroe novelesco, ya que «a Miguel, el héroe de mi cuento le habían pedido uno»: «¡Y yo no soy un cuentista!... Y no, el Miguel de mi cuento no era un cuentista. Cuando por acaso los hacía, sacábalos, o de algo que, visto u

oído, habíale herido la imaginación o de lo más profundo de sus entrañas» (101). Este atormentado *Miguel* (que es el mismo *Miguel* de un *Soliloquio*, escrito con seguridad no mucho más tarde, a lo largo del cual recuerda a su «amigo» Carlyle (102), no se atreve a sacar de lo hondo «las tormentas del espíritu» ni «los dolores de la mente», porque el público cree—¡ con cuánto sarcasmo lo dice Unamuno !—que de eso hay ya muy poco que decir. Seguramente sintió entonces la tentación de «hacer maniquíes vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera» (103). Los relatos secundarios de *Niebla* (los casos de Víctor Goti y su mujer; de don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y su patrona; del pobre don Antonio), así como muchos de los episodios domésticos de *Amor y pedagogía*, en el fondo, son capítulos de chismografía de cualquier casino provinciano (104). Pero el *Miguel* de *Y va de cuento...* estaba publicando o proyectando otros cuentos ya : «Los cuentos de mi héroe tenían para el común de los lectores de cuentos un gravísimo inconveniente, cual es el de que en ellos no había argumento, lo que se llama argumento... Para el héroe de mi cuento, el cuento no es sino un pretexto para observaciones más o menos ingeniosas, rasgos de fantasía, paradojas, etc...» Otro opúsculo de don Miguel, *La locura del Doctor Montarco*, de febrero de 1904 (un cuento, aunque Unamuno lo incluyera en el tomo IV de la edición de sus *Ensayos)*, nos informa acerca de esos cuentos—escritos o ideados—y de la reacción del público frente a ellos (105) : El doctor Montarco, ciudadano tan normal y serio en su vida familiar y profesional como el catedrático de griego de la Universidad de Salamanca, da un día un paso trascendental : «Publicó en un semanario de la localidad su primer cuento, un cuento entre fantástico y humorístico, sin descripciones y sin moralejas». La incomprensión del medio ambiente para su obra le indigna, pero no le detiene. Sigue escribiendo : «Cada vez eran sus cuentos, relatos y fantasías más extravagantes, según se decía, y más fuera de lo corriente y

vulgar... Entercóse en proseguir con relatos, relatos tan fuera de lo aquí, en España, corriente...» A causa de ello, Montarco pierde su clientela y acaba por ser declarado demente y encerrado en un manicomio. En la caracterización unamunesca de los cuentos de Montarco, que era la de los suyos propios, don Miguel de Unamuno destaca lo extravagante y lo extranjero de esas piezas literarias y lo fantástico y humorístico de sus temas. El signo carlyliano bajo el cual se escribieron, o pensaron escribirse, parece confirmarse si se tiene en cuenta lo que Unamuno dice en otro ensayo suyo, *La selección de los Fulánez,* de julio de 1903, en que hablando «del exagerado humorista Carlyle» («del exagerado, digo, queriendo decir con ello del genial, del intuitivo»), rotundamente afirma: «En lo de humorista no nos detengamos, porque eso del humorismo es, dígase lo que se quiera, casi incomprensible en España, donde se toma por *humour,* ya la ironía, ya la sorna, ya cierta sátira, o socarrona o redomada. Los genuinos humoristas parecen gentes en delirio a cuantos aquí se consumen en la lenta anemia acompasada» (106). Unamuno se identificaba aquí con Carlyle frente a la estulticia de la provincia—toda España era provincia—en el alborear del siglo, y el humorismo del inglés, aprendido en el extravagante *Sartor Resartus,* era arma de su novelería real o posible. Montarco no está solo. Con él y en él está Unamuno. El doctor defiende su «olla de grillos»: «Al fin los míos cantan, o chirrían, o lo que sea.» Y estas palabras nos recuerdan el poema que el filósofo de *Amor y Pedagogía,* don Fulgencio de Entrambosmares, frente a la estúpida conseja de que es una olla de grillos su cabeza, se recita: «Amados grillos que con vuestro canto...» (107). ¿Cuántas cosas no tendrá de Unamuno don Fulgencio cuando de él dice inesperadamente en el prólogo de la novela: «De buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela...»? (108). Y para que el ambiente carlyliano sea completo, *La locura del Doctor Montarco* nos ofrece otro pequeño detalle: En el manicomio, Montarco, que tiene (como Unamuno por entonces) una manía de interpretación quijotesca (109), cuando

«rara, muy rara vez desbarra por completo, y cuando le da por desbarrar se finge un personaje grotesco, al que llama el consejero privado Herr Schmarotzender». Este pobre consejero privado Herr Schmarotzender se pone una peluca y declama, desde lo alto de una silla, discursos humanitarios. *Geheimrat Schmarotzender* nos trae inconscientemente a la memoria el nombre de *Hofrath Heusschrecke*, el amigo y colega del «Professor of Things in General» de la Universidad de *Weissnichtwo* en la novela de Thomas Carlyle.

Todo parece confirmar que la simpatía que Unamuno sintió por Carlyle (110), en años en que su pensamiento no había llegado aún a encontrar su expresión definitiva, fué ingrediente importante en sus ideas y hasta en su estilo y creación novelesca. Todos sabemos que gran parte de la obra de Unamuno es comentario a la de los demás, y las recientes contribuciones a la bibliografía unamunesca vienen a destacar que la mejor inspiración de Unamuno procede siempre de libros (111). ¿Se podrá hablar de una etapa carlyliana en la producción literaria de Unamuno? ¿Deja luego la obra de Carlyle de ser fuente de inspiración suya? (112). Recordemos de nuevo las palabras de Unamuno: «Casi todo lo que yo escribía me resultaba carlyliano. Salí de aquello, como he salido de otras cosas, pero aún le llevo dentro.» Es verdad que Carlyle no figura ya en la galería de aquellos «hombres cargados de sabiduría más bien que de ciencia», que eran ejemplos del sentimiento trágico de la vida (113). Y cuando en *La agonía del cristianismo* dice que ha revivido con Pascal en su siglo y en su ámbito, y con Kierkegaard en el neblinoso Copenhague, el puritano escocés de Ecclefechan y de Edimburgo parece estar completamente ausente de su recuerdo. Pero todo autor leído deja huella perdurable en Unamuno (114). El «aún le llevo dentro» no está dicho en vano. Unas frases de su ensayo sobre Carlyle nos revelan lo que la obra de éste iba a ser para la suya:

> «¡Qué fuente de sugestiones, de enseñanzas, de emociones y de ideas, una obra de Carlyle! ¡Cómo entretiene y cómo enseña la titeretera de Maese Pedro!»

Así revivieron, con original acento unamunesco, una obra, un estilo y un pensamiento que podían y pueden pasar por caducos (115).

PHILADELPHIA, Pa. (U. S. A.).
University of Pennsilvania.

NOTAS

(1) Véanse, por ejemplo, M. García Blanco, *Unamuno y sus seudónimos*, en *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV, 1947, p. 125 y ss. (reproducido en *Insula*, II, núm. 20, pp. 1 y 3); J. Englekirk, *Unamuno, crítico de la literatura hispano-americana*, en *Revista Iberoamericana*, III, 1941, p. 19 y ss.; y D. Cúneo, *Unamuno y el socialismo*, en *Cuadernos Americanos*, VII, 1948, p. 103 y ss.

(2) Véanse J. M. Benardete, *Personalidad e individualidad en Unamuno*, en *Revista Hispánica Moderna*, I, 1934-35, p. 27 y ss.; y J. López-Morillas, *Unamuno y sus criaturas: Antolín S. Paparrigópulos*, en *Cuadernos Americanos*, VIII, 1948, p. 235 y ss. Compárese J. Ferrater Mora, *Unamuno: Bosquejo de una filosofía*, Buenos Aires, 1944, p. 28 y ss.

(3) Carta de Unamuno sin fecha, pero indiscutiblemente de esos años, reproducida por B. G. de Candamo, *Unamuno en sus cartas*, en *Ensayos*, II, p. XXVII, Ed. M. Aguilar, Madrid, 1942.

(4) M. Romera-Navarro, *Miguel de Unamuno. Novelista, poeta, ensayista*, Madrid, 1928, p. 41, apunta semejanzas de estilo entre Carlyle y Unamuno, limitándose luego a parafrasear el citado ensayo de Unamuno. No hace, sin embargo, ninguna referencia al hecho de la traducción ni saca consecuencias de ello. El parangón final del malhumor de los dos escritores se inspira en las alusiones claras y repetidas en la obra de don Miguel a la idiosincrasia de Carlyle (véase especialmente *Malhumorismo*, uno de los *Soliloquios y conversaciones* [*Ensayos*, II, p. 530 y s.]), aunque sin deducir tampoco nada substancial. Y no es que este tema no mereciera un especial estudio: Compárense a las manifestaciones de Unamuno sobre su propio malhumor y la dispepsia de Carlyle, una conversación particular recogida por A. de Apraiz, *El «malhumorismo» de Goya*, en *Revista de Ideas Estéticas*, IV, 1946, p. 417 y s.: «Una vez en que me permití hablar a don Miguel, a propósito de alguna disertación suya, de su humorismo, me dijo: «Si hablara usted de mi *malhumorismo*, acaso tuviera usted más razón; porque lo que me mueve cuando me veo ante un público es el deseo de irle *contra el pelo*, ¡contra el pelo!—repetía—, y al escribir hacerlo contra esto y aquello.» Efectivamente, por entonces (1912) publicó la primera edición de *Contra esto y aquello*...» A. C. Taylor, en el libro que citamos más abajo, no hace justicia a Romera, cuando dice que escribió un estudio sobre Unamuno sin citar a Carlyle: Taylor no parece haber leído del libro de Romera más que el cap. XII, p. 276 y ss., que trata de los puntos de contacto con otros pensadores. Taylor alude también a una observación incidental de A. Par, *Shakespeare en la literatura española*, II, Madrid, 1935, p. 122, sobre la influencia de Carlyle en Unamuno. He aquí el texto completo: «Carlyle (de quien evidentemente provienen Unamuno y Ortega y Gasset), y sus grandes seguidores Ruskin y Emerson enseñan a meditar sobre lo que vemos en este mundo, a buscar el *misterio de los seres*...» B. G. de Candamo, en su antología, p. XXVII, comenta un texto de Unamuno respecto a Carlyle al que hemos de referirnos, *Ensayos*, I, p. 1.085, diciendo: «Permanece Unamuno durante buen espacio de tiempo bajo la influencia de Carlyle. De él ha aprendido a abordar el tema sin miedo y a lanzarse a la sinceridad en heroica zambullida.» Redactado este ensayo puedo consultar el libro de N. González Caminero, *Unamuno. Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa*, Comillas, 1948, p. 112 y s., en que hay referencia a Carlyle como lectura formativa de Unamuno. Pero sus observaciones se reducen a lo siguiente: «Efectivamente, hay muchos puntos de vista en lo que pudiéramos llamar su manera de filosofar, en lo que coincidían

ambos escritores o, mejor dicho, en los que Unamuno parece una réplica de Carlyle. Es curioso cómo el extravagante escritor español reprocha a su maestro Carlyle aquellos mismos defectos en que él inevitablemente incurre siempre que se le ofrece ocasión...» No saca ninguna conclusión cuando dice que Unamuno, como Carlyle, se introduce en el mundo de sus personajes de ficción.

(5) En la citada edición de *Ensayos*, I, p. 612: «...Tales son las palabras de Carlyle, de quien algunas veces he tomado sentencias, pero siempre citándole en tales casos, para que lo sepan los badulaques que hablan de él y de mí sin haberlo leído.» ¿Estaba Pío Baroja entre los malévolos de entonces? (Véase sus *Divagaciones de autocrítica*, en *Revista de Occidente*, IV, 1924, p. 47; Baroja ha insistido luego, en varias ocasiones, al parecer con conocimiento de causa, en esta influencia de Carlyle: véase *El escritor según él y según los críticos* [*Memorias*, I], Madrid, 1944, p. 250 y s.; y *Galerías de tipos de la época* [*Memorias*, II], Madrid, 1947, p. 153). Hasta un libro de tan poco rigor como el de C. González-Ruano, *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno*, Madrid, 1930, p. 76, parece hacerse tardíamente eco de este rumor: «Y así se inspira en la interpretación heroica y personalista del buen Pedro Carlyle, fórmula que hoy asombra por su simplicidad en un contemporáneo de Goethe y de Kant, en la dialéctica de Kierkegaard... y, en fin, del antropocentrismo de Emerson...»

(6) *Ensayos*, II, p. 1.085.

(7) *Ensayos*, I, p. 337 y ss.

(8) Comprobar el esfuerzo de Unamuno en verter la obra de Carlyle merecería capítulo aparte. Véase como ejemplo este breve pasaje en que el estilo y hasta las onomatopeyas del inglés aparecen admirablemente interpretadas:

«...Count Fersen, for the Reader sees it is thou, drive! Dust shall not stick to the hoofs of Fersen: crack! crack! the Glass-coach rattles, and every soul breathes lighter.»

(History, Vol. II, Bk. IV, Ch. III.)

«...porque ya ve el lector que eres el conde Fersen ¡arrea! No ha de trabarse el polvo a las herraduras de Fersen: ¡tras!, ¡tras!, rueda el coche y respira más a sus anchas cada alma.»

(Revolución, II, p. 213.)

(9) En la «Advertencia» de *La Revolución Francesa*, I, Madrid, s. a., dice: «*Algún día escribiré acerca de Carlyle y me detendré a analizar su lenguaje y estilo, más* hablado que escrito. Es sintaxis de puntuación y acentuación más que *otra cosa. Aun así resultará, a las veces, sibilítico y enigmático, pero es como él era.*» Compárese *Maese Pedro*, en *Ensayos*, I, p. 337: «...para reproducir en lo posible su expresión interrumpida, desmenuzada, llena del expediente tipográfico del punto y coma y su especial sintaxis en que a cada momento se sacrifica el orden que llamamos lógico al de la asociación de ideas, y en que con tanta frecuencia procede el consiguiente al antecedente y la apódosis a la prótasis... *La dificultad mayor que el lenguaje de Carlyle presenta, es que parece un lenguaje dictado y no escrito por el autor mismo, y dictado a trozos y con tono a las veces sibilítico. Es el estilo de un conversacionista, que al conversar predica.*»

(10) *Unamuno coincide con juicios de modernos especialistas de Carlyle:* Véase, por ejemplo, cómo C. Moore, *Carlyle's «Diamond Necklace» and Poetic History*, en *PMLA*, LVIII, 1943, p. 540, resume: «His rhetoric belonged less to formal oratory than to informal argument or to ordinary speech; *the figures were for the most tropes, the sentences amorphous, often without subject or verb,* and abundant interjections, interrogatives, inversión, neologisms, hyphenations, commands and appositives reflect his effort to avoid the prosaic. *It was a vivid* style, connotative rather than denotative...» W. Leopold, *Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer Wirksamkeit (Studien zur englischen Philologie*, LXII), Halle 1922, p. 83, concluye: «Nun ist Carlyle seinem Wesen nach Seher und Prediger... die gläubige Ueberzeugung die Wahrheit zu verkünden, der Ernst, der seine Worte beschwingt, machen es ihm zur heiligen Aufgabe, was er sagt, dem Hörer recht tief *einzuprägen...* Die drängende Gedankenüberfülle haben wir als die Macht erkannt welche die zahllosen Abwandlungen, die Dreigliederung, die Steigerungen, die Einschaltungen und die Werschachtelung beherrscht...

So sehen wir, wie Carlyles Stil eine deutliche Spiegelung seines Wesens ist...»; y en p. 87: «Predigtstil ist in der Tat ein ganz glückliches Schlagwort, um Carlyles Stil zu kennzeichnen.» S. C. Chew, en *A Literary History of England edited by A. C. Baugh,* New York & London 1948, p. 1.321, nota 42, observa: «The style seems to owe something to Richter but more came from Carlyle's native Annandale than from any literary model. It is constantly suggestive of spoken —or shouted—words and there is testimony that Carlyle talked almost as he wrote.»

(11) En un artículo, escrito en fecha tan tardía como 1933, dice, refiriéndose a un cronista de un periódico de Atenas, que Unamuno acostumbraba a leer: «Y escribe a diario un cronista que se firma Fortunio y que es quien le suministra a este comentador lectura en romaico o griego moderno. Y no pocas sugestiones y hasta algún giro de frase le debo.» *(Periódicos andantes,* en *La ciudad de Henoc,* Méjico, 1941, p. 48).

(12) «Se ha dicho que todo castizo escritor castellano es un orador por escrito. Mejor que ser un escritor por habla. No hablar como un libro, sino que el libro hable como Santa Teresa hablaba con su pluma, como un hombre. ¿Retórica? ¿Y por qué no? Lo malo de la gramática es lo que tiene de «grama», de letra. La letra mata; el espíritu, el son, vivifica...» *(Ultima lección,* en *Obras selectas,* Ed. Pléyade, Madrid, 1946, p. 1.042.) Compárese uno de los pasajes finales de *La Revolución Francesa,* III, p. 420, en la versión de Unamuno: «Para ti no he sido más que una voz. Pero ha sido nuestra relación sagrada, no lo dudes. Porque aun cuando llegaran a convertirse en huera jerga las cosas sagradas, mientras la voz del hombre habla con el hombre, ¿no tiene la fuente viva de lo que todo lo sagrado brota y brotará? Cabe definir al hombre, por su naturaleza, como «palabra encarnada»...»

(12 bis) «Er ist der Schrei des Predigers in der Wüste... Nicht «Praeceptor», wohl aber «Excitator Hispaniae» darf er mit Fug heissen», dice de él E. R. Curtius, «*Alkaloid Spaniens*», en *Berliner Tageblatt,* 30/IX/1934. J. A. Balseiro, *El Quijote de la España contemporánea,* Madrid, 1935, p. 16 y 19, ha escrito: «Unamuno ha posado su oído metafísico sobre el corazón de su pueblo... Por eso en vez de preocuparse en preparar una maquinaria electoral, ha podido hablarle a España con la voz de los profetas... ¿Iguálase, en el caso de Unamuno, el hombre de carne y hueso al predicador laico?...» Unamuno sentía en su última época la consciencia de ese su sexto sentido: «Seguimos percutiendo y auscultando el espíritu público español...» *(La enormidad de España,* Méjico, 1945, p. 81.)

(13) *Ensayos,* p. 467.

(14) La tesis doctoral de Unamuno, leída en junio de 1884, debe ser la base del estudio más filológico de Unamuno, terminado en 1892 (seguramente resumen o reproducción de otros anteriores; véase *La cuestión del vascuence* (1902), en *Ensayos,* I, p. 364): *Del elemento alienígena en el idioma vasco,* en *Zeitschrift für romanische Philologie,* XVII, 1893, p. 137 y ss. Hay después sólo escasas contribuciones científicas de Unamuno en el campo de la filología; véase, sin embargo, *Contribuciones a la etimología castellana,* en *RFE,* VII, 1920, página 351 y ss., que revelan un interés por los sufijos y su función; y el trabajo citado en nota 22. Sobre actividades eruditas de Unamuno por esos primeros años, véase también A. Tovar, *Unamuno erudito, y un error de Leite de Vasconcellos,* en *El Correo Erudito,* V, entrega 34, 1947, p. 178.

(15) *La Revolución Francesa,* II, p. 161: «Carlyle, que era muy dado a las digresiones etimológicas, supone erróneamente, según la opinión hoy más corriente, que el inglés *King* deriva de *ken* o *can,* poder. *King,* antiguo sajón *cyng, cynig,* danés *Konge,* ant. al. *Kunig,* alemán *König,* está formado con un sufijo de la raíz *kin,* raza, pueblo, linaje. Equivale *King* a noble, hombre de linaje.» Unamuno tenía razón; véase el *Dictionary,* de Murray, V: 2, p. 704.

(16) Véase, por ejemplo, *La Revolución Francesa,* III, p. 60: «Sí, en vez de gritar más, sería acaso edificante el hacer notar, por otra parte, ¡qué cosa más singular son las costumbres (en latín *mores)* y cuán apropiadamente se llaman virtud, *vir-tus,* virilidad o valor, lo que en el hombre hay, a su moralidad o costumbres!»

(17) Véanse algunos ejemplos en B. W. Wardropper, *Unamuno's Struggle with Words,* en *Hispanic Review,* XII, 1944, p. 183 y ss. La *onomatogonía* o «lingüística honda» de Unamuno pide un estudio extenso. En los artículos de

su última época mostraba todavía los mismos entusiasmos: «¡Qué descanso es de desentrañar palabras!» *(La enormidad de España*, p. 123.)

(18) La carta, fechada en Salamanca, 3/IV/1900, en *Epistolario a Clarín. Prólogo y notas de A. Alas*, Madrid, 1941, p. 79. (Sobre el original «Indo-Teutonic tongue» de Carlyle, véase un significativo testimonio contemporáneo en W. Leopold, *ob. cit.*, p. 69 y s.) Ya en *La enseñanza del latín en España* (1894) dice, refiriéndose a los dobletes populares y literarios en el léxico del español, que «el estudio de este doble proceso, de las influencias mutuas de la lengua popular sobre la literatura y viceversa, de su mezcla en un terreno común, de sus alternativas concesiones, todo esto serviría para que... aprendieran a no desdeñar los llamados disparates del pueblo ni las acepciones que vienen del arroyo, aprendieran que vale más remozar la lengua literaria en la fuente viva del habla popular que en los estanques miasmáticos del arcaísmo...» *(Ensayos*, I, p. 141.)

(19) El ejemplo más típico de la consciencia en la incorporación de estas voces está en el «Vocabulario» añadido al final de *Vida de Don Quijote y Sancho*, en que Unamuno declara que las palabras usadas por él no se encuentran en el Diccionario de la Academia, «las más de ellas las he tomado de boca del pueblo en esta región salmantina»: «Creo que para enriquecer el idioma mejor que ir a pescar en viejos librotes de antiguos escritores vocablos hoy muertos, es sacar de las entrañas del idioma mismo, del habla popular, voces y giros que en ellas viven, tanto más cuanto que de ordinario los más de los arcaísmos perduran como provincialismos aquí.» (Véase *Ensayos*, II, p. 289.)

(20) *Contra el purismo*, en *Ensayos*, I, p. 398.

(21) M. Krummarcher, *Notizen über den Sprachgebrauch Carlyle's*, en *Englische Studien*, VI, 1883, p. 352 y ss.; y del mismo autor, *Sprache und Stil in Carlyle's «Frederick II»*, en la misma revista, XI, 1888, p. 67 y ss., y XII, 1889, página 160 y ss.; O. Schmeding, *Über Wortbildung bei Carlyle (Studien zur englischen Philologie*, V), Halle, 1990; y O. Lincke, *Uber die Wortzusammensetzung in Carlyles «Sartor Resartus»*, Berlín, 1904.

(22) Véase la tardía recapitulación unamunesca de *Notas marginales*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, p. 61: «Compongo versos mejores o peores; hago poemas, hiño y amaso mi propia lengua española—he inventado algunas palabras—y rebusco las creaciones libres del pueblo en el campo del lenguaje por los mismos caminos por donde voy a mis creaciones propias. Y es, porque creo además, que una buena parte de los vocablos populares son, en su origen, de creación individual que los forjó, poética y artísticamente, un individuo...» Resulta imposible resumir en una nota el juego que dió Unamuno en su dialéctica a su pasión analítica y etimologizadora, a la desintegración de la palabra separando con un guión los prefijos del compuesto, o a la creación de nuevas palabras usando intencionalmente de ellos. Ante los habituales vocablos unamunescos del tipo *des-nacer*, *des-morir* (que se dan ya en *Amor y pedagogía)*, debe recordarse un pasaje de su versión de la *Historia*, de Carlyle, en que Unamuno incluye en paréntesis el neologismo carlyliano e imprime también en cursiva, en español, el prefijo creador:

«and been only eating and *mis*doing, in all provinces of life...» *(History*, Vol. I, Bk. II, Ch. VIII.)	«cuando no hacía más que comer y *des*hacer *(mis*doing) en todos los escalones de la vida...» *(Revolución*, I, p. 82.)

También en *Poesías* (1903) separa los enclíticos con un guión *(libéra-te, libéra-me, libéra-los)*. En *Amor y pedagogía* (1902) hay un curioso compuesto refiriéndose a Dios, de sabor carlyliano: «Es, pues, el Yo colectivo, el Yo universal, el Yo-Todo.» (Carlyle parece hacer coincidir aquí a Unamuno con el estilo de Sanz del Río y los «krausistas».) La diferencia entre *cristiandad* y *cristianismo* que se hace en *La agonía del cristianismo* (1925) y su valoración de los sufijos, tiene raíces carlylianas y antiguas en la obra de Unamuno.

(23) En uno de los *Soliloquios y conversaciones* (1911) dice: «...que antaño leí tanto a Carlyle y hasta lo traduje...» *(Ensayos*, II, 530.)

(24) *Ensayos*, I, p. 113: «Nos falta lo que Carlyle llamaba el *heroísmo* de un pueblo, el saber adivinar sus héroes...»

(25) En *Soliloquios y conversaciones*, un interlocutor dice: «Usted, amigo, lo tengo visto, tiene la obsesión del tiempo y la eternidad...» *(Ensayos*, II, p. 471.)

(26) *Ensayos*, I, p. 346.

(27) Véase, por ejemplo, P. G. Gooch, *History and Historians in the Nineteenth Century*, London, 1913, p. 321 y ss.; y L. M. Young, *Thomas Carlyle and the Art of History*, Philadelphia, 1939, p. 105 y ss.

(28) Véanse las observaciones de A. Ralli, *Guide to Carlyle*, I, London, 1920, p. 221; y R. Wellek, *Carlyle and the Philosophy of History*, en *Philological Quarterly*, XXIII, 1944, p. 67 y s.

(29) En su *Educación por la historia* habla Unamuno de su afición tardía por los libros históricos, y dice: «Leía, sin embargo, a los historiadores artistas y sobre todo a los que nos presentan retratos de personajes... Un historiador como Oliveira Martins, verbigracia, gran pintor de almas, o, como Carlyle—a quien he traducido—, me encantan.» *(Ensayos*, II, p. 1.012.)

(30) La pasión que pone Carlyle en toda su obra histórica ha sido siempre señalada: A su *History of the French Revolution* la describió como «hot out of my own soul», como algo que «comes direct and flamingly from the heart of a living man». Las referencias y paralelismos en ella al presente son también habituales (véase E. Neff, *The Poetry of History*, New York, 1947, p. 127 y s.). Unamuno había escrito en el primer ensayo de *En torno al casticismo:* «Lo cierto es que los mejores libros de historia son aquellos en que vive lo presente, y si bien nos fijamos, hemos de ver que cuando se dice de un historiador que resucita siglos muertos, es porque les pone su alma, les anima con un soplo de la intra-historia eterna que recibe del presente.» *(Ensayos*, I, p. 25).

(31) *Ensayos*, I, p. 343: «Se le podría suponer de cierto realismo tosco, en que se siente con fuerza la personalidad concreta, el hombre de carne y hueso que ha de salvarse o perderse para siempre, y no en la memoria de los demás hombres tan sólo.» (Usó de los términos *eternismo* y *hominismo*, que puso en circulación el discípulo de Ernst Robert Curtius, J. Kessel, *Die Grundstimmung in M. de Unamunos Lebensphilosophie*, Düsseldorf, 1937.)

(32) Véase C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought (Yale Studies in English*, 82), New Haven, 1934.

(33) Unamuno había sentido predisposición desde sus años infantiles al entusiasmo por las metáforas que condensan todo un sistema: Véase en *Recuerdos de niñez y mocedad*, Madrid, 1908, p. 153: «¡Qué maremágnum animó en mi mente toda aquella discusión acerca de la naturaleza del tiempo, del espacio, de la causa y de la sustancia! Cuando leí que Newton consideraba al espacio como la inmensidad de Dios, esta hermosa metáfora—¡benditas sean ellas!—pareció dilatarme el pecho del alma haciéndome respirar el aire que llena la inmensidad divina y contemplar el cielo que la refleja.»

(34) Lo cita expresamente en un ensayo fechado en diciembre de 1904. (Véase *Ensayos*, I, p. 612.)

(35) *Past and Present*, Book II, Chapter V.

(36) *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Lecture I.

(37) *Sartor Resartus*. Book III, Chapter II. C. F. Harrold, *The Mystical Element in Carlyle*, en *Modern Philology*, XXIX, 1931-32, p. 471, nota 1, observa: «In *Sartor* alone there are some twenty-nine references to time and eternity.» Textos parecidos se encuentran en otras obras de Carlyle. (Véase W. Mönch, *Carlyles Welt-und Geschichtsbild*, en *Neuphilologische Monatsschrift*, III, 1932, página 421.)

(38) *La Revolución Francesa*, III, p. 91. El pasaje fué reproducido por Unamuno en *Maese Pedro. (Ensayos*, I, p. 343.)

(39) Véase H. Shine, *Carlyle's Fusion of Poetry, History, and Religion by 1834*, Chapel Hill, 1938.

(40) Véase *Ensayos*, II, p. 595 y s. Unamuno asiente a un juicio de Höffding, en su *Historia de la Filosofía moderna*, en relación con Carlyle: «La desgracia del hombre estriba en su grandeza, en el infinito que se agita en él y que no puede verter en las formas de su naturaleza finita.» Unamuno añade: «Es inútil querer discutir si Carlyle tenía o no razón, sino de sentimiento es de lo que aquí se trata.» Y termina este ensayo reafirmándose en su voluntad de luchar contra la vulgaridad, con otra cita carlyliana: «Tenía razón Carlyle: Si el mundo fuera bueno, sería absolutamente inútil.»

(41) C. F. Harrold, *Carlyle und German Thought*, p. 76 y ss. y 174 ss.; y L. M. Young, *ob. cit.*, p. 57 y ss.

(42) Book I, Capter VIII.

(43) Véase un análisis apasionado de la fórmula cartesiana en *Del sentimiento trágico de la vida (Ensayos*, II, p. 685 y ss.); compárense las observaciones sobre este punto de J. D. García Bacca, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Caracas, 1947, p. 97 y ss.

(44) Compárese, teniendo en cuenta lo que más abajo se dice, este texto de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, p. 19: «Porque ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas, y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente—o inmanente—, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo...»

(45) En el mismo capítulo del *Sartor Resartus* se lee: «Sure enough, I am; and lately was not: but Whence? How? Where-to?...» Unamuno, años más tarde, aunque aferrado a su fe de perduración, seguía preguntándose de la misma manera: «...yo sé que vivirán. Tan seguro estoy de esto como de que viviré yo. ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? Dios sólo lo sabe...» *(Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, 1920, p. 28.)

(46) Muchos son los puntos de este capítulo que merecerían especial consideración en relación con muchas obras de Unamuno. Véanse, por ejemplo: «Then, in that strange Dream, how we clutch as if they were substances; and sleep deepest while fancying ourselves most awake!... What are all your national Wars, with their Moscow Retreats, and sanguinary hatefilled Revolutions, but the Sonambulism of uneasy sleepers? This Dreaming, this sonambulism is what we on Earth call Life...»

(47) Compárese *Sartor Resartus*, Book III, Chapter VIII. Véase sobre el Dios personal y eternizador o inmortalizador de Unamuno, J. Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid, 1943, p. 215 y ss.; y M. Oromí, *Pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno*, Madrid, 1943, p. 186.

(48) Véase sobre el tema «vida y sueño» en Unamuno las observaciones de J. Marías, *ob. cit.*, p. 190 y s., y 29 y s.

(49) *Ensayos*, II, p. 473.

(50) *Vida de Don Quijote y Sancho*, 2.ª ed. Madrid, 1913, p. 320.

(51) *Niebla*, p. 284.

(52) *Ensayos*, I, p. 935. Compárense otras definiciones unamunescas de la Historia en J. Ferrater Mora, *ob. cit.*, p. 116 y ss.

(53) *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, 1922, p. 205. Unamuno concluye: «Y el que vive, de un modo o de otro, más o menos visible y audible, por dentro de ella que sea, en la Historia, vive en el pensamiento de Dios y en él se queda, y se queda con el pensamiento en Dios.»

(54) *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más*, Madrid, 1933, p. 17 y s. Véase también un artículo de la última época en *Cuenca ibérica*, Méjico, 1943, página 153.

(55) D. A. Wilson, *Carlyle to Marriage (1795-1826)*, London, 1923, p. 69, resume así el valor de esta anécdota: «One market day there was a bust of Shakespeare on the board of an Italian shouting «Images!» in the main street. A woman among the crowd who gathered read the lines inscribed — «The Cloudcapt Towers» and so on. «Shavikespeare» was her rendering of the name. These lines from the Tempest, among the best of Shakespeare's were the first Tom read, and always afterwards he loved to quote them. The thought in them —«We are such stuff as dreams are made of»— has long been a proverb in China. But it thrilled Richter, and must have seemed strange doctrine in Annan and impressed the boy, like a glimpse of the stars through the church windows.»

(56) *Sartor Resartus*, Book III, Chapt. VIII. Compárese este texto con uno de *Amor y pedagogía*, p. 111: «Comprendemos todo lo lúgubre, lo espantosamente lúgubre de esta fúnebre procesión de sombras que van de la nada a la nada y que todo se pasará como un sueño...»

(57) *Ensayos*, II, p. 690. Compárese un texto tardío de hacia 1932: «'Sueño de una sombra' llamó Píndaro al hombre y pudo haberle llamado 'sombra de un sueño'. De un sueño que se hace, se deshace y se rehace, de un sueño que no es dogma, ni precepto, ni programa, ni sentencia.» *(Cuenca ibérica*, Méji-

co, 1943, p. 132.) *Sombras de sueño* se titula también un olvidado drama de Unamuno («*El Teatro Moderno*», VI, n. 237, Madrid, 1930).

(58) *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más,* Madrid, 1933, p. 113.

(59) Compárense los siguientes textos de 1932-33: «Pero el Señor juega con dos barajas: con la de la Naturaleza y la de la Historia o la de la historia natural y la de la historia nacional o humana. ¿Cuál más divina?» «Veía subir al cielo de Dios a nuestra España y soñaba que el Dios de Cristo le soñaba como El se sueña...» *(Cuenca ibérica,* p. 48 y 96.) «Entre las yemas de los dedos toma el Señor las vidas de sus siervos y las retuerce, que así las hila para tejerlas luego. Rueca, la Tierra; telar—trama y urdimbre—la Historia.» «He recordado a Pompeyo, a César, a Catón. Luego a Don Quijote. ¡Sueños españoles de Dios!» «Estos espíritus originales—y originarios—que viven vida recatada y oscura por esos campos de Dios. Del Dios de España y de la España de Dios.» *(La ciudad de Henoc,* p. 67, 111 y 157.)

(60) En 1905 escribe: «¡Consérvasela, Dios de mi España! Mira, Señor, que el día en que tu siervo Sancho cure de su locura, se morirá, y al morir él se morirá su España, tu España, Señor.» *(Vida de Don Quijote,* p. 321.) Y en 1914: «El cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español.» *(Niebla,* p. 282.) Véase también en soneto de 1910, *Al Dios de España,* en *Rosario de sonetos líricos,* Madrid, s. a., p. 142. Compárense estos textos con los de otros ensayos tardíos: «De este Madrid de la España eterna»; «Por lo cual roguemos a nuestro Dios histórico y religioso, no al metafísico y teológico...» (de artículos de 1932-33 recogidos en *Paisajes del alma,* Madrid, 1944, p. 146 y 151). Mejor que en ninguna otra parte resumió esta preocupación, nacional y metafísica a la par, en un poema del *Romancero del destierro,* Buenos Aires, 1928, p. 147:

¡Ay mi España! el imposible
siempre más allá, el informe
sueño de un Tras Dios, la gana
de más que todo, del molde
de universos soñaderos
y del sueño mismo molde...

Y en una carta, fechada en Hendaya, 13-XI-1929, aclara también: «Y si he de serle sincero, y como el Universo espiritualmente es Dios, debo decirle que yo, el español eterno, al intentar eso, trato de españolizar a Dios para divinizar a España...» (reproducida por G. de Torre, *La aventura y el orden,* Buenos Aires, 1943, p. 74).

(61) J. Marías, *ob. cit.,* p. 26: «La *Vida de Don Quijote y Sancho* es de 1905; todavía en ella no está constituída íntegramente la mentalidad de su autor; pero en 1912 publica su libro—capital en una dimensión—*Del sentimiento trágico de la vida;* tenía entonces Unamuno cuarenta y ocho años, y ya estaba definido su pensamiento; de ese estudio no pudo pasar en lo sustancial.»

(62) En *La dignidad humana,* ensayo indudablemente de la primera época, dice, por ejemplo: «Otros falsifican el *heroworship,* el culto a los héroes de Carlyle, que si bien no era en éste del todo sano, por lo menos le llevaba a creer en los pueblos heroicos.» *(Ensayos,* I, p. 264.)

(63) Véase E. R. Bentley, *A Century of Hero-Worship,* Philadelphia, 1944, pág. 31 y 68 y ss.

(64) Véase las observaciones de M. Romera-Navarro, *ob. cit.,* p. 236 y ss.; y J. Ferrater Mora, *ob. cit.,* p. 72 y ss.; H. Plagens, *Carlyles Weg zu Goethe,* Bottrop, 1938, p. 53 y ss., ha sistematizado los pensamientos carlylianos acerca de «das Idee gewordene Gotteserlebnis in seiner zentralen Bedeutung für Carlyles Weltanschauung» (véase, por ejemplo, el apartado: «Alle menschliche und geistige Grösse erklärt sich für Carlyle aus einem Leben in Gott»); P. Rixins, *Das Princip der Persönlichkeit bei Thomas Carlyle,* Bingen, 1903, p. 11 y ss., explica el problema de la libertad y de la personalidad humana en Carlyle según leyes divinas.

(65) Véase L. M. Young, *ob. cit.,* p. 81 y ss. Sobre las fuentes germánicas de las teorías carlylianas, véase C. F. Harrold, *ob. cit.,* p. 180 y ss.; y B. H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero,* Durham, 1928, p. 89 y ss.

(66) *Vida de Don Quijote y Sancho,* p. 38-41. Renuncio a aducir las dis-

persas ideas de *On Heroes* en que se apoyan las preocupaciones personales de este comentario unamunesco, evidentes para cualquier conocedor de las *lectures* carlylianas. Unamuno tenía seguramente muy presente un texto de la *Lecture* II que le hablaba directamente a su convicción de «hombre de letras» con una misión «heroica» en el campo de las letras y de la política cultural: «The most precious gift that Heaven can give to the Earth; a man of «genius» as we call it; the Soul of a Man actually sent down from the skies with a God's-message to us.» En una importante carta a Juan Arzadun, a la que hemos de referirnos, de 12/XII/1900, escrita después de un intenso período carlyliano, escribe: «Por mi parte tengo tal fe en mí mismo, tan honda persuasión en mi providencial misión pedagógica o demagógica (entendido esto etimológicamente) en España, que le he de convencer...» *(Cartas de Miguel de Unamuno*, en *Sur*, XIV, número 120, 1944, p. 57.) Poco se ha tenido en cuenta hasta ahora lo que puede tener de origen carlyliano el complejo «quijotismo» unamunesco: Véase además de las obras citadas de Romera-Navarro, Ferrater Mora y Balseiro, A. del Río, *Quijotismo y cervantismo*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1928, p. 25 y ss.; J. Izquierdo Ortega, *Filosofía española*, Madrid, 1935, p. 188 y ss.; P. L. Landsberg, *Reflexiones sobre Unamuno*, en *Cruz y Raya*, núm. 31, 1935, p. 26 y ss.; A. Wills, *España y Unamuno*, New York, 1938, p. 205 y ss.; F. González Vicén, *La figura de Don Quijote y el donquijotismo en el pensamiento de Unamuno*, en *Romanische Forschungen*, LVII, 1943, p. 192 y ss.; N. González Caminero, *Presupuestos y consecuencias filosóficas del Quijote, según Unamuno*, en *Razón y Fe*, CXXXVI, 1947, p. 294 y ss., y recogido, con otras observaciones, en su citado libro sobre Unamuno, p. 191 y ss.; J. J. A. Bertrand, *Seconde mort de Don Quichotte*, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, I, 1948, p. 71 y ss., etc.

(67) En *Rosario de sonetos líricos* encontramos el soneto XLVI, *El volcán del fango*, de intención política nacional, que lleva como lema unas palabras de Carlyle: «The central mud volcano.» J. Kessel, *ob. cit.*, p. 52, contrasta incidentalmente con la idea carlyliana del trabajo un pasaje del soneto LXV, *Siémbrate:* «pues vivir es obrar y lo único que queda / la obra es; echa, pues, mano a la obra» (compárese sobre la idea del trabajo en Carlyle, «Tätig zu sein... ist des Menschen erste Bestimmung», C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought*, p. 208 y ss.; y W. Grey, *Carlyle und das Puritanertum*, Halle, 1937, p. 62). El tema merecería mayor atención; compárese su ensayo *Sobre la soberbia*, de 1904, de fuerte inspiración carlyliana, acerca de la importancia de la «obra». En 1924, en el destierro de París, encontramos a Unamuno de nuevo con Carlyle: Véase el Soneto LXXXII, de *De Fuenteventura a París*, París, 1925, p. 129, que lleva por lema: «Leyendo *Corn-Law Rhymes*, de Carlyle.» En el prólogo, p. 10, traduce la crítica que escribió Carlyle, en 1835, a *Corn-Law Rhymes*, estas ideas unamunescas: «Si el pensamiento interior puede expresarse hablando en vez de cantando, que hago lo primero, sobre todo en estos días inmusicales. En todo caso, si el pensamiento interior no canta por sí mismo, ese cantar de la frase exterior es algo de tono y timbre falsos de que podemos dispensarnos.» ¿Había leído Unamuno antes de esa fecha ese ensayo carlyliano en que tantas ideas sobre la poesía se conforman con la suya? ¿Pudo contribuir también lo que Carlyle llama «the primary idea of Poetry» a una definición favorita de Unamuno de la poesía: «la eternización de la momentaneidad»? (Véase del estudio de Carlyle, en la «Centenary Edition» de *Critical and Miscellaneous Essays*, III, p. 152; y el prólogo de Unamuno a M. Machado, *Alma*, 1907, p. XIV; y *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, 1927, p. 61.)

(68) En *Sartor Resartus*, Book II, Chapter IV, destaca Carlyle la importancia del hambre para determinar el propósito de nuestros conocimientos y capacidades: «were it not that one thing saves us». En el prólogo de la obra de Ramón Turró, *Los orígenes del conocimiento: el hambre* (1916), Unamuno escribía: «Cuando leí este libro... llamóme la atención la coincidencia de ciertas ideas psicológicas en el predominante, con las que de antiguo profeso y que en parte he expuesto en alguno de mis libros. La principal es la que con frase sintética—y por tal expuesta a ser mal entendida—se expresa diciendo que el mundo externo de la sensibilidad nos es revelado por el hambre, o es obra del hambre, en cuanto conocimiento» (reproducido por M. Oromí, *ob. cit.*, p. 104). Se refiere sin duda al capítulo II de *Del sentimiento trágico de la vida*, publicado en 1913 (véase *Ensayos*, II, p. 677).

(69) *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Ensayos*, II, p. 940. Compárese P. Laín Entralgo, *La generación del Noventa y Ocho*, Madrid, 1945, p. 34.
(70) *La Revolución Francesa*, I, p. 29.
(71) *Sartor Resartus*, Book II, Chapter IV.
(72) *Ensayos*, I, p. 339 y ss.
(73) *La Revolución Francesa*, III, p. 420.
(74) Véase L. Livingstone, *Unamuno and the Aesthetic of the Novel*, en *Hispania*, XXIV, 1941, p. 442 y ss.; y J. López-Morillas, *ob. cit.*, p. 234 y ss.
(75) *Ensayos*, I, p. 590 y ss.
(76) Los cataloga y sintetiza J. López-Morillas, *ob. cit.*, p. 246 y ss. Lo curioso es que «la idea inicial» formulada en el título de *Amor y pedagogía* no se define de manera absolutamente clara hasta que Unamuno, treinta años más tarde, en el «Apéndice» a la 2.ª edición, dice: «Tengamos la fiesta en paz y ahoguemos en amor, en caridad, la pedagogía» (en la reproducción de la «Colección Austral», Buenos Aires, 1940, p. 171). En el estudio citado de López-Morillas se demuestra que esas ideas contribuyen a la creación de un personaje secundario de *Niebla* (1914).
(77) *Amor y Pedagogía*, ed. cit., p. 143.
(78) Todavía en el prólogo de *El Hermano Juan o el mundo es teatro*, Madrid, 1934, p. 33 y s., seguía Unamuno pensando en ese *Maese Pedro* que Carlyle había sugerido: «No más comentarios detrás de bastidores. Porque estas reflexiones metafóricas, estas disertaciones al paño, de Maese Pedro, precedieron o siguieron al drama?... y basta. Maese Pedro se retira del paño.»
(79) Ed. cit., p. 11.
(80) Ed. cit., p. 145 y s.
(81) Podrían rastrearse otros: ¿De dónde viene toda esa piedad de Unamuno por sus personajes que empieza en los «¡pobre Don Quijote!» de su comentario y que aparece insistentemente en la relación con sus otros personajes? C. F. Harrold, *Carlyle's General Method in «The French Revolution»*, en *PMLA*, XCIII, 1928, p. 1.168 y ss., ha recogido testimonios de la actitud de Carlyle en ese libro: A. Aulard, el gran especialista francés de ese período histórico, ha observado: «Tout le lait de la tendresse humaine, comme dit son Shakespeare, il est en lui. Il sympathise avec ses hommes... Parmi tant d'épithétes par ou il exprime ces emotions, celle de pauvre lui semble la meilleuré.. »; G. M. Trevelyan ha considerado «Key-sentence» de la *History* de Carlyle de la siguiente manera: «One thing History will do: pity them all, for it went hard with them all.»
(82) Véase J. A. Balseiro, *El vigía*, II, Madrid, 1928, p. 77 y ss.; A. Castro, *Cervantes y Pirandello*, en *Santa Teresa y otros ensayos*, Madrid, 1929, p. 217 y ss.; y L. Livingstone, *ob. cit.*, p. 447. Sobre el «pirandelismo» de Pirandello, véase F. Rauhut, *Der gedankliche Gehalt von Pirandellos Bühnendichtung «Sei personaggi in cerca d'autore»*, en *Germanisch-romanische Monatschrift*, XXV, 1937, p. 446 y ss.
(83) *Niebla*, p. 235 y s.
(84) *Vida de Don Quijote y Sancho*, p. 307.
(85) Post-prólogo de *Amor y pedagogía*, p. 22. El interés por esta íntima relación entre lector y autor en el libro fué siempre viva en Unamuno y espió en otros de sus autores favoritos nuevos matices de ella; compárense las palabras de S. Kierkegaard que sirven de lema a *El Hermano Juan o El mundo es teatro*, p. 5.
(86) *Cómo se hace una novela*, p. 40.
(87) *Y va de cuento...*, en *El espejo de la muerte* (2.ª ed.), Madrid, 1930, p. 156.
(88) *Carlyle et la pensée latine*, París, 1937, p. 368 y s.
(89) *Cartas de Miguel de Unamuno*, en *Sur*, XIV, n.º 120, 1944, p. 56 y s. Esta carta contiene en germen todas las ideas del ensayo *Maese Pedro*. Véase, por ejemplo: «Esta misma mañana he dado cima a mi versión de Maese Pedro. Le llamo Maese Pedro... por su manera de hacer historia. Arma su tinglado, se adelanta, suelta su discurso, con muchas interjecciones y admiraciones, y puntos suspensivos y mucho de «ahora van a ver ustedes, señores...», etc.; descorre la cortina, saca sus muñecos, les hace hablar, accionar y obrar. Les increpa, les anima, les insulta, traba diálogo con ellos... les pone motes, habla en primera persona, se muestra en el escenario entre sus muñecos, interrumpe la representación para soltar un discurso... Y todo esto entre un relampagueo de metáforas,

de ingeniosidades y unas descripciones que chorrean vida... Es un asombro de imaginación, que te deslumbra y fascina y acaba por marearte. Con pasajes dignos de no olvidarse nunca. Escribió toda una biblioteca recomendando el silencio (el silencio oral sin duda)...» Esta carta revela más, si cabe, la impresión duradera de la traducción carlyliana.

(90) Habría que poner en relación esos datos: Unamuno citó sólo una vez expresamente el *Sartor Resartus* (Book II, Chapter I) en *Amor y Pedagogía:* Se trata de un pasaje sobre la importancia del nombre. El mismo pasaje fué citado por Unamuno en otros escritos: En *Maese Pedro (Ensayos,* I, p. 341), en relación con las notas que pone Carlyle a los personajes de su *Historia;* y también en el ensayo *La selección de los Fulánez,* todo él sobre el nombre *(Ensayos,* I, p. 471), fechado en junio de 1903. López-Morillas ha demostrado que este último ensayo influye en la creación y nombre de Antolín S. Paparrigópulos, personaje secundario de *Niebla.* Todavía hay un eco de él en *Abel Sánchez* (1917), cuando se trata de dar un nombre al nieto de los protagonistas (véase *Obras selectas,* p. 665). Recuérdese también en *Amor y pedagogía* la indecisión de Avito antes de poner nombre a Apolodoro. Y en *Canto adánico,* cuento de *El espejo de la muerte,* anterior en todo caso a 1913, se repiten los textos y preocupaciones nominalistas (ed. cit., p. 144 y ss.). Compárese un artículo de la última época, *De la religión y la política,* en que muestra una gran preocupación por el nombre; en él dice: «Filología, o mejor onomatología—logología sería otra cosa—es teología...» Y en otro: «¡El nombre! El nombre es la esencia humana de cada cosa» *(La enormidad de España,* p. 68 y 146). La fe en el nombre se afirma una vez más en su *Ultima lección* (*Obras selectas,* p. 1.041).

(91) *Ensayos,* I, p. 589. Otras observaciones de Unamuno sobre la génesis de su novela en P. Laín Entralgo, *ob. cit.,* p. 105.

(92) Aparecido en junio de 1888 en *El Diario de Bilbao* y recogido en *De mi país,* Madrid, 1903, p. 16 y ss. En el prólogo habla de él como «elemento que incorporé luego a mi novela *Paz en la Guerra*». Unamuno debía estar encariñado con él, porque pasó sin más a su selección de novelas cortas *El espejo de la muerte* (1913). Al no darse aquí la fecha de publicación se pierde la conexión con *Paz en la guerra.* De *la solitaña* habla también en *Recuerdos de niñez y mocedad.*

(93) E. Gómez de Baquero, *Novelas y novelistas,* Madrid, 1918, p. 271, algo había adivinado sin saber el qué: «En algún sentido, *Paz en la guerra* es una novela filosófica...» En una carta de Unamuno, hasta hace poco inédita, dirigida a Angel Ganivet, fechada en Salamanca, 14/X/1898, se lee: «Me pasé cerca de diez años apretando y volviendo a apretar el contenido de mi *Paz en la guerra,* concentrándolo y empeñado en reducir doctrinas abstractas a sucesos reales» *(Tres cartas inéditas de Unamuno a Ganivet,* en *Insula,* III, núm. 35. 1948, p. 2.)

(94) Reproducida en el prólogo de C. S. Northup a su edición de *Sartor Resartus,* New York, 1921, p. VII.

(95) J. F. Montesinos, *Vida y muerte de Unamuno,* en *Hora de España,* IV, abril 1937, p. 16, dice: «Unamuno no fué nunca, porque no pudo o porque no quiso, un gozador de literatura. Leyó siempre como moralista.» Observaciones sobre las estimaciones literarias de Unamuno en B. W. Wardropper, *ob. cit.,* p. 193.

(96) Véase el interesante estudio de C. Moore, *Thomas Carlyle and Fiction* (separata de *Nineteenth-Century Studies),* Princenton, 1940, especialmente, p. 148 y ss., con un análisis del *Sartor Resartus* como novela.

(97) Véase S. Howe, *Wilhelm Meister and His English Kinsmen,* New Yor, 1930, p. 82 y ss.

(98) Véase A. C. Lorenz, *Diogenes Teufelsdröckh und Thomas Carlyle,* Borna. Leipzig, 1913.

(99) Hoy se reduce la significación de esa crisis (véase P. H. Elander, *Thomas Carlyles «religiöse Krise» und deren Darstellung im selbtsbiographischen Roman,* en *Studia Neophilologica,* XV, 1942-43, p. 49 y ss.). *Obras selectas,* p. 879, y ss., han hecho asequible una conferencia, pronunciada por Unamuno en el Ateneo de Madrid en noviembre de 1899, sobre *Nicodemo el Fariseo.* La relación con los temas de otros escritos de por entonces es evidente. Tal vez puedan encontrarse en ella (especialmente p. 880) reminiscencias carlylianas. La preocupación religiosa de la conferencia y el interés por las Escrituras revelado aquí por primera vez, presentan también nuevos problemas (sobre la abundancia de citas bíblicas en Carlyle y la función en su obra, compárese C. Weidemann, *Biblische Stilele-*

mente bei Carlyle, en *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XV, 1927, p. 202 y ss.). Véanse nuevas noticias sobre *Nicodemo*, una de varias *Meditaciones evangélicas* compuestas por Unamuno en 1898, en *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno y de Pedro Jiménez Ilundain*, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4.ª época, vol. I: tomo III, 1948, p. 66 y ss.

(100) En una carta sin fecha, pero que debe ser de los primeros años del siglo xx, publicada por Candamo, en *Ensayos*, p. LIII.

(101) Véase el cuento de la citada edición de *El Espejo de la Muerte*, p. 153 y ss.

(102) *Ensayos*, II, p. 496: «Tú has querido siempre a Coleridge, tú te acuerdas mucho del retrato que de él hizo aquel otro su amigo y tu amigo Carlyle...»

(103) *Tres novelas ejemplares*, p. 12.

(104) En uno de los ensayos recogidos en *Contra esto y aquello* (1912), enumera entre las ventajas de vivir en la provinciana Salamanca: «los chismes de la ciudad». *(Ensayos*, II, p. 971).

(105) En la edición por la que citamos *Ensayos*, I, p. 485 y ss.

(106) *Ensayos*, I, p. 470. Unamuno había leído en la obra, tan poco estimada por él en *Maese Pedro*, de H. Taine, *L'idéalisme anglais. Étude sur Carlyle*, París, 1864, p. 21 y s.: «Cette disposition d'esprit produit l'*humour*, mot intraduisible, car la chose nous manque. L'*humour* est le genre de talent qui peut amuser des germains, des hommes du Nord... Pour les gens d'une autre race, il est désagréable; nos nerfs le trouvent trop âpre et trop amer. Entre autres choses, ce talent contient le gout des contrastes... Heine se moque de ses emotions au moment où il s'y livre. L'auteur nous declare qu'il ne se soucie pas de nous, qu'il n'a pas besoin d'être compris ni approuvé, qu'il pense et s'amuse tout seul, et que si son goût et ses idées nous deplaisent, nous n'avons qu'à décamper. Un autre trait de l'*humour* est l'oubli du public... Un dernier trait de l'*humour* est l'irruption d'une jovialité violente enfouie sous un morceau de tristesses... Ajoutez enfin les éclats d'imagination imprévus...» Unamuno hacía notar algún tiempo más tarde, en diciembre 1905, lo siguiente: «Empieza M. Pitollet por hacer notar a sus lectores que no tengo nada de humorista, arrancándome con ello una de las más dulces ilusiones de mi vida y uno de los títulos que más a mi satisfacción empezaba a ganar...» *(Ensayos*, I, p. 695.)

(107) *Amor y pedagogía*, p. 51.

(108) En el mismo prólogo había dicho: «Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de poner en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio.» *(Amor y pedagogía*, p. 9.) Pero en su ensayo *El sepulcro de Don Quijote*, que aparece en febrero de 1906, y que constituye el prólogo, desde la segunda, de algunas ediciones de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, aclara: «Estoy avergonzado de haber alguna vez fingido entes de ficción, personajes novelescos, para poner en sus labios lo que no me atrevía a poner en los míos y hacerles decir como en broma lo que yo siento muy en serio.» Recuérdese en *Amor y pedagogía*, por ejemplo, el «erostratismo» de Entrambosmares que sincera, calylianamente, profesaba Unamuno (p. LII). Don Fulgencio diserta también ante Carrascal acerca del mundo como de una «tragicomedia» en que somos muñecos movidos por «el Supremo Director de escena», por «el Apuntador»: él mismo se reserva el papel de «héroe» («el que toma en serio su papel» y «no piensa en la galería», el de «filósofo extravagante» que Unamuno creía desempeñar en la vida por aquellos años (p. 55).

(109) Todo el carlylismo de estos años está evidentemente entrelazado a sus meditaciones sobre el *Quijote*, que desembocarán más tarde en su *Vida* de los héroes cervantinos. Infinidad de detalles lo prueban, lo mismo que la ocurrencia de llamar Maese Pedro a Carlyle.

(110) En el ensayo *La educación*, de febrero 1902, llega Unamuno a decir en su entusiasmo: «Y el mismo Carlyle, ¿no está más cerca, mucho más cerca de nuestra literatura, que los más de los escritores franceses?» (*Ensayos*, I, p. 321.)

(111) J. Marías, *ob. cit.*, p. 35, dice: «En sus escritos, sobre todo en los que no son novelas, lo mismo en los ensayos que en las poesías—y esto es lo más revelador—, apenas hace sino comentar, comentar incesantemente textos ajenos... Sería ingenuo creer que las citas de Unamuno son fuentes de autoridad: son fuentes de personalidad»; J. F. Montesinos, *ob. cit.*, p. 16: «Unamuno no fué un gran poeta sino cuando su «vocación» emanó de voz escrita.»

(112) Recuérdese, aparte de algunas observaciones anteriores, las de A. C. Taylor, *ob. cit.*, p. 369: «Si nous examinons l'ouvrage le plus caracteristique du gran écrivain espagnol *Du sentiment tragique de la vie,* nous y trouvons a maintes reprises des opinions que rappellent irresistiblement celles de Carlyle, d'autant plus qu'elles sont exprimées dans un style hauté e imagé qui souligne ces resemblences.»

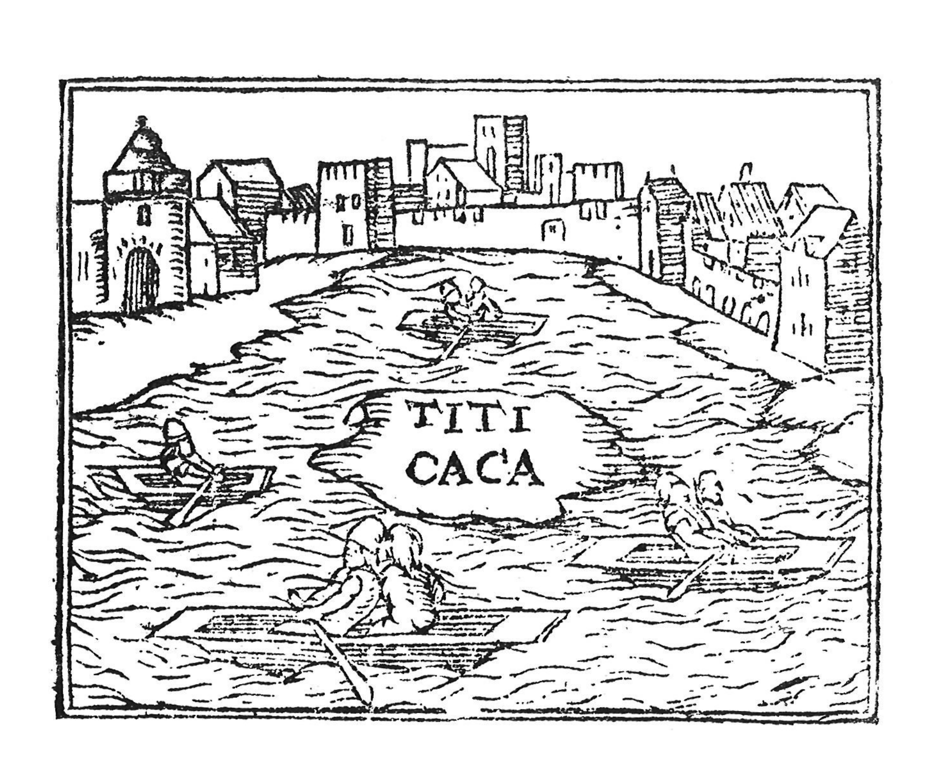
(113) Y, sin embargo, pocos años antes estaba dispuesto a reconocer en Carlyle las premisas de ese «sentimiento» (véase *Ensayos,* II, p. 596), y en *Del sentimiento trágico de la vida* habla de la dispepsia como una de las causas originarias de él *(Ensayos,* II, p. 668), cuando en la dispepsia había encontrado la explicación del humorismo y hasta del genio de Carlyle (compárese *Ensayos,* II, p. 530, y s.). Todavía hay hoy quien coloca a Carlyle entre aquellos que fueron para Unamuno los grandes representantes del «sentimiento trágico»: Compárese V. Basch, *Carlyle,* París, 1938, p. 9: «Il appartient á la grande lignée des Emerson, des Kierkegaard, des Ibsens, des Nietzsche...»

(114) Uno de los primeros sistematizadores del pensamiento unamunesco, M. Gálvez, *La filosofía de Unamuno,* en *Síntesis.* I, 1928, p. 8, observa: «Pocos hombres tienen la sensibilidad de Unamuno. Todas las ideas pasan por su espíritu y dejan algún rastro en él. Ninguna doctrina le es indiferente. A unos los comenta o los glosa, a otros los discute con pasión... El lo asimila todo, lo vive todo, incorporándolo a su personalidad intelectual y moral.»

(115) Sobre la distinta manera de enjuiciar la vigencia de su pensamiento y de su estilo, compárense: E. Batho & B. Dobrée, *The Victorians and After,* London, 1938, p. 158: «Carlyle as a philosopher was described as «the author who exerciced the most powerful charm on young men who were beginning to think»; y A. L. Rowse, *The English Spirit,* London, 1945, p. 223: «It is difficult for our time and generation to appreciate Carlyle. So many things come between us and him. In the first place that appalling style, with its repetitions, its overemphasis..., it makes him almost impossible to read. Then there is the insensitivenees, the dislike of art for itself, of music and painting... And, no less serious, there is his German monomania..., his intellectual muddle...»

2




TITI
CACA

LEPANTO EN AMERICA

POR

JOSE LOPEZ DE TORO

IMPOSIBLE parecía que la resonancia de una victoria tan famosa como la de don Juan de Austria en aguas de Lepanto no hubiera encontrado eco en los países del Nuevo Mundo. Esta carencia de interés, explicable en los nativos, no lo era en los europeos allí emigrados, y, mucho menos, en los españoles, doblemente interesados en saber la suerte que las armas cristianas hubieran corrido en su lucha contra el Turco, tanto por su origen como por su acendrado catolicismo. Si existían documentos coetáneos que lo atestiguasen, no han llegado hasta nosotros. Mas no por ello puede sentarse una afirmación rotunda sobre este extremo, porque, por excepción entre miles, existe en el «Catálogo de Mss. de América» del señor Paz (241-15), un único documento atañente a los festejos celebrados en el Cuzco, cuando a esta ciudad llegaron las nuevas de la Batalla Naval. Es una Relación que ocupa los folios 111 al 114 del Mss. 3044 de la B. N. Su anonimato, más que a otras causas, se debe al descuido del copista, que dejó también huecos en blanco como para añadir nuevos pormenores. El original debió llevar la firma del relatante y la carpeta con el destinatario. Así se colige de la manera de terminar la Relación: «Porque no diga v. m. que no le digo nuevas de aca doy tan larga relación porque me las pague con decirme las fiestas y regozijos de allá.»

Es innegable la maestría en puntualizar los detalles de las descripciones: el atuendo del gobernador, pardo el primer día de fiestas, blanco el segundo; morado el jaez del caballo que montaba;

moradas las marlotas de terciopelo «y capellares de raso blanco con chaperías de oro plata»... Históricamente, sin embargo, esta Relación es imprecisa. Tres motivos juntamente, afirma que fueron los que *impulsaron al gobernador a ordenar estas fiestas*: *la victoria* de Lepanto; el nacimiento del Príncipe heredero, don Fernando (4 diciembre 1571), y la victoria obtenida contra los herejes de Inglaterra por el Duque de Alba.

Los dos primeros motivos fueron los mismos que impulsaron al Claustro de la Universidad de Salamanca a convocar un certamen literario, en el que intervinieron como jueces el Maestro Fr. Luis de León y el Maestro Salinas, y al que concurrieron poetas como Francisco Figueroa, al olor de premios tan originales como siete varas de tafetán verde, un espejo, un anillo de oro, etc., en consonancia con la no menor originalidad de algunos temas, cual era el de la poesía latina macarrónica sobre la batalla. Lo que no resulta ya tan explicable es la victoria del Duque de Alba «contra los erejes de ingalaterra», como no sea retrotrayéndonos hasta 1568, cuando las tropas españolas vencieron en 15 de julio, en los campos de Gemmingen y Groningen. No tenía nada de extraño este retraso. La excepcional importancia de la victoria de Lepanto y el nacimiento de un príncipe heredero para los españoles, dió alas a los correos para que transportaran estas noticias al mismo tiempo que otras más retrasadas. Así llegaron a tierras peruanas estas nuevas en el transcurso de la semana que finalizaba en el domingo día 18 de mayo del año 1572, conforme se declara expresamente en la Relación: «Su excelencia mandó señalar para celebrar estas fiestas la pascua del espíritu sancto—que aquel año cayó en 25 de mayo—... antes de la qual y el *domingo siguiente primero* a la llegada de las nueuas.»

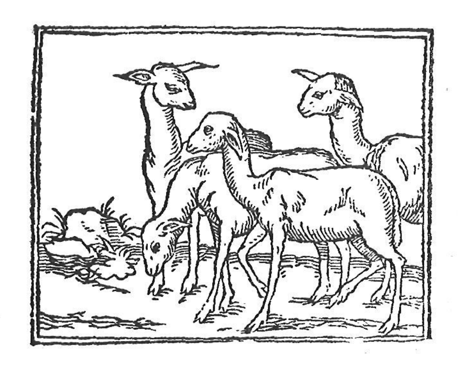
Clave para la aclaración de muchos extremos hubiera sido la declaración expresa del nombre del gobernador, caballero tan ejemplar, que para ganar el jubileo plenario concedido en la fiesta del Espíritu Santo al hospital de los Naturales «comulgó con toda su casa y la mayor parte de la çibdad», tan galante, que, para ver las fiestas, no se mantuvo todo el tiempo en sus ventanas, sino que «un rato estuuo en ellas y otro con las damas y señoras de la çibdad hasta ser corridos alguna parte de los toros; y, finalmente, tan apuesto, que después de correr dos veces la plaza a caballo «trauó el juego (de las cañas) con su camarero y cauallerizo».

Los restantes nombres de Martín de Olmos y su hijo Pedro Alonso Carrasco—que son los que encabezan la supuesta lista, incompleta, de los que corrieron las cañas—, de Juan Pancorbo, del alfé-

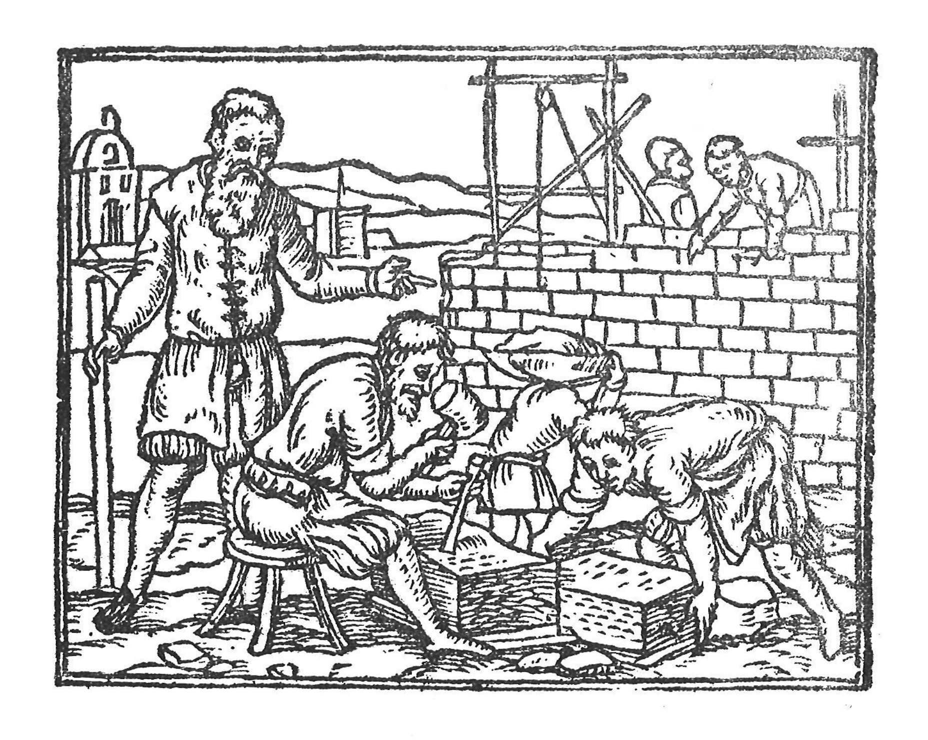
rez Francisco Barrasa y Jerónimo Costilla, que sin duda alguna eran gente de relieve en la ciudad, no aportan mayor luz sobre la Relación, ya que no vienen reseñados siquiera en el Diccionario de Mendiburu (Lima, 1934).

En el mismo día de la fiesta de Pentecostés asistió por la tarde el gobernador a los desposorios de doña Feliciana de Silva con Francisco de Grado. Es muy probable que la desposada fuera hija o nieta de alguno de los miembros de la numerosa familia de los Silvas, cuya cabeza principal había sido el capitán don Diego de Silva, natural de Ciudad Rodrigo, muy relacionado con la Casa de Pastrana y de Medinasidonia y probablemente uno de los que fué al Perú o con don Diego de Almagro o con don Pedro de Alvarado; que fué vecino, regidor y alcalde de la ciudad del Cuzco. Apoya esta conjetura el que su padre se llamaba don Feliciano, en honor del cual tal vez se llamara Feliciana a la desposada con don Francisco de Grado.

Sea lo que fuere de estas suposiciones, es el caso que la presente Relación nos suministra un acabado cuadro de la vida religiosa, civil, militar y administrativa de aquellos tiempos y regiones, y es un canto al fervoroso entusiasmo con que acogieron la noticia de la victoria de Lepanto y a la galantería con que se trataba a las señoras de la sociedad cuzqueña, de las cuales ya Cieza de León decía en *La Primera Parte de la Crónica del Perú* (Cap. XLI, f. 107 v., edic. de Amberes, 1554): «En el uso del vestir de las señoras del Cuzco, ha sido el mejor y más galano y rico que hasta agora se ha visto en todas estas Indias.»



RELACION DE LAS FIESTAS QUE SE HICIERON EN LA CIUDAD DE CUZCO POR LA NUEUA DE LA BATALLA NAUAL



L**A** *tarde que aquí se supo las feliçes y dichosas nueuas de las bitorias del señor don Juan de Austria contra el poderío del turco por la mar y la que el duque dalua auía tenido contra los erejes de ingalaterra y la merçed què dios auía hecho a todos los estados del Rey nuestro señor con darnos prinçipe varon eredero dellos, su excelencia mandó luego aquella noche al corregidor y justiçia desta çibdad que hiziesen alumbralla por todas partes, y ansi el corregidor y toda la caualleria de la çibdad se regozijo a cauallo con muchos fuegos y lumbres que los yndios hizieron la mayor parte de la noche, andando mucha caualleria por la çibdad después que vuieron benido a la plaça de la casa de su excelencia.*

Luego se hizo la expediçion de los que yuan a la guerra solenizando con las muestras della las buenas nueuas y su excelencia mandó señalar para çelebrar estas fiestas la pascua de espiritu sancto que benia projima, antes de la qual y el domingo siguiente primero de la llegada de las nueuas se hizo vna muy solemne proçesion de la yglesia mayor al ospital de los naturales con todas las órdenes y

clerezía, donde vuo sermón y se declararon las vitorias que Dios auia dado a su majestad y las gracias que se le deuian dar, donde entendieron los naturales las mercedes que Dios hazía al Rey catholico por ser cristiano y que no auia poder que preualeçiese contra el suyo por la mar ni por la tierra.

La vispera de pascua siguiente se començo la fiesta de lumbres. Por toda la çibdad y por rrochas y poblaçiones de los yndios y por la montaña de la fortaleza y Redonda y encoronamiento de toda esta çibdad como estaua quando el çerco que se ganó de los yndios, las casas con luminarias y lumbres y las yglesias y torres della y la montaña con fuegos artifiçiales deychos que trayan en las lanças y las casas de su excelencia de diego de silua y Juan de pancoruo con çinco torriones de luminarias tantas y tan espesas que pareçia que se abrasauan y ansi con mucha musica de ministriles y cantos y fiestas de los yndios se pasó esta noche.

El día siguiente su excelencia se vistio de pardo y con toda la çibdad y órdenes fué al ospital de los naturales en proçesion desde la merxed por auer hecho eleçion de prouinçial y ganarse vn jubileo plenísimo que aquel ospital tenía aquel día y para ganarle comulgó con toda su casa y la mayor parte de la çibdad que le ganó donde la yglesia mayor hizo el ofixio y auiendo andado a cauallo aquel día ensayándose para la fiesta del día siguiente. A la noche se començaron las lumbres y músicas ansi por casa de su excelencia como por toda la çibdad y redonda de las montañas con más aumento que la pasada por que asi estaua ordenado por su excelencia. Y después de auer entrado en la plaça de palaçio todos los entremeses de máscaras y armados a un ora de noche su excelencia caualgó a la gineta con toda la cauallería de la çibdad y hachas delante a cauallo y dió buelta a ella y se apeó en la plaça de la yglesia mayor a uer vn combate de galeras de fuego que tenía la dicha yglesia y muchos coches y artifiçios de fuego y duró casi toda la noche las luminarias y fuegos músicas y cantos y combates de los yndios.

Otro día segundo de pascua siguiente, su excelencia se bistió de blanco y salió a la yglesia mayor con autoridad de virrey y con toda la cauallería de la çibdad donde se abreuiaron los oficios por prepararse todos para las fiesta, a las quales a las dos después de medio día salió su excelencia con toda la gente de la çibdad, con el mismo vestido, en vn cauallo blanco, a la plaça con un jaez morado que para el dicho día se auía hecho y dio buelta a toda la plaça, donde estaua en vn corredor cabe su excelencia la clerezía y las hordenes con el monesterio de la merçed que sale a la dicha plaça que por ser la

fiesta por causa tan sancta todos gozaron della este día. En otro corredor grande cabe el de su excelencia, todas las damas y señoras de esta çibdad muy bien adereçadas ansí las que tenían sus maridos ausentes como presentes y vn castillo a vn lado de la dicha plaça hecho de nueuo canteado y almenado que por este día no se hizo otro efeto en él mas que uer la fiesta y su excelencia se subió a sus ventanas donde vn rato estuuo en ellas y otro con las damas y señoras de la çibdad hasta ser corridos alguna parte de los toros y auer benido la colaçion y desde allí se salió a uestir por vna puerta falsa y se salieron el corregidor con el cabildo que estaua en otro corredor bajo y todos los vezinos y caualleros de la çibdad, y la entrada y libreas del juego de cañas fué por la orden siguiente.

Los primeros Martín de Olmos y su hijo de Pedro Alonso Carrasco, de vna librea.

Su excelencia metió delante al mastresala con dos pajes con marlotas de terciopelo azul y capellares de raso blanco vareteado guarneçidas de terçiopelo y raso. Entraron detrás del el cauallerizo y el camarero tres o quatro cuerpos de cauallo sin lanças, marlotas de terciopelo morado y capellares de raso blanco sembradas de chapería de plata. Su excelencia de las mismas colores con chapería de oro y plata y ansi salió de su casa y hordenó la entrada y auiendo tornado a correr la plaça otra uez, trauo el juego con su camarero y cauallerizo y hechadas las primeras cañas se apeó al corredor de las damas con el mismo adereço y mandando despartir el juego y hecha la escaramuça tornó a tomar su cauallo y le tornó a pasar la carrera y recogió su gente de a cauallo toda y tomando en palaçio otro uestido se fue al desposorio de doña feliçiana de Silua y francisco de grado donde estuuo hasta que se acabaron las danças.

Otro día siguiente que fue la fiesta de la cibdad su excelencia fue a la plaça donde estaua hecho un bosque a vna parte della con vna fuente y allí se hizo vna caça domestica y vna ynuencion de vnas moras que sobre tomar el agua de la fuente vinieron a combatir el castillo los cristianos, se defendiendose los moros, donde vuo muchos cohetes y artificios de fuego a todo lo qual ha autoriçado y acompañado mucho a esta cibdad el artillería que su excelencia a hecho que quedó en ella demás de la que lleuó a la guerra, que jugaua desde la fortaleza. Acabado lo del castillo lo despartieron todos muy brauos; lançadas vuo a cauallo. Después de lo qual se puso vn cartel en que Francisco de barrasa alferez de las compañías con ellas y con los criados de su excelencia quinze o veinte en abitos de chachapoyas y cañares desafiaron a Geronimo Costilla y a otros tantos de la

cibdad como cuzqueños y con este cartel se festejó otra noche y queda pendiente para esta fiesta, aunque en medio se haze vn torneo de a pie. No entenderán en esta tierra que la guerra ynpide las fiestas de tales nueuas, ni las fiestas han ympedido la buena expedición de la guerra pues primero quiso su excelencia hazerla y sacar toda la gente al campo donde se salió a comer con ellos media legua desta çibdad, después de auelles tomado sus reseñas a los yndios y españoles ni y aun las quiere tomar aora a toda la gente de a cauallo y armas y ynfantería que aquí ha quedado, que quando aquí venimos diz que andauan antes estas plaças llenas de cotas abiertas después se conuirtieron en procesiones y bozes de la doctrina cristiana en estos naturales sin auer hombre que hechase mano al espada; aora auemos tornado todos a tomar las armas aunque bien diferentemente de como aquí se trayan. Porque no diga v. m. que no le digo nueuas de acá doy tan larga relación porque me las pague con dezirme de las fiestas y regocijos de allá.



LA DINAMICA DE LA LIDIA (1)

POR

OSCAR MIRO QUESADA

La división de las bellas artes en estáticas y dinámicas se funda en la ausencia o presencia del movimiento en la constitución del objeto bello. La escultura y la pintura, que fijan las apariencias del ser en la inmovilidad de las formas, son artes estáticas, como también lo es la arquitectura, floración de la materia inerte en la rigidez constructiva. En cambio, la danza, la música y la poesía pertenecen al segundo grupo de artes, al de las artes dinámicas, porque en ellas interviene el movimiento como factor de la belleza. Pero si esta división ha predominado en la historia de la estética ha sido sólo a título de expediente clasificatorio, pues la filosofía del arte no considera el análisis del movimiento como punto de partida para adentrarse en la esencia de las obras de arte y distinguirlas, de acuerdo con ese criterio, por sus caracteres diferenciales. Ello se debe a que ninguna de las artes llamadas dinámicas puede considerarse como manifestación directa del movimiento, en cuanto arte del movimiento puro.

La música y la poesía actúan en el reino ingrávido del movimien-

(1) El presente trabajo es el cuarto y último capítulo de la obra inédita titulada *Renovación de la estética por el toreo*, de la que es autor el escritor peruano Oscar Miró. La obra, dedicada al gran torero español Juan Belmonte, comprende los siguientes capítulos: I. Génesis de este ensayo. II. La estética tradicional. III. Cromática y plástica de la lidia; y IV. La dinámica de la lidia. Con un prólogo y una conclusión con que se abre y cierra este sugestivo ensayo. Su extensión, que excede con mucho las páginas que cabe conceder a un trabajo de revista, descarta nuestro deseo de publicación total.

to invisible, de un movimiento que no se traduce en formas espaciales perceptibles. Son artes auditivas que emplean el sonido como medio expresivo de la belleza. Pero el sonido no tiene peso ni figuración tangible y se reduce, como movimiento para el oído, a pura sucesión sonora, siendo algo así como un movimiento fantasma que ni se ve ni se toca, si se destaca en el campo de la conciencia, como cambio de estructuras o desplazamiento de cuerpos en el espacio, careciendo, por tanto, de los caracteres habituales de la realidad objetiva, que se prejuzga con la mirada y se comprueba con el tacto. De ahí que nadie repare en el elemento dinámico de la música y la poesía, cuando analizan su dignidad estética, orientando su reflexión valorativa hacia contenidos de significado que se refieren a regiones del ser y el conocer, muy distantes de la esfera física del movimiento visible.

En cuanto a la danza, en donde la dinámica interviene en la producción de la belleza, de manera aparente, como forma visible que cambia y se desplaza en el espacio, tampoco ha fijado, de modo preponderante, la atención de la crítica en el valor estético del movimiento, porque no se trata de un movimiento puro, apreciado en sí mismo, sino de un movimiento que se enlaza con otras manifestaciones de lo bello.

El arte de la danza, en efecto, no es autónomo; se halla subordinado a otro arte: a la música. El bailarín que danza lo hace obedeciendo al ritmo de la música que baila. El movimiento de su cuerpo expresa, en forma visible, la sucesión ingrávida de los sonidos. Es un comentario concreto de la fluidez musical. El apuntar de su intencionalidad se enfoca hacia una meta que no es su propia esencia; se dirige a valores que no son suyos; trabaja por expresar lo que hay de más hondo y genuino en la música: el ritmo, el compás, la cadencia.

Si a esta subordinación de la danza al oleaje de la sonoridad, que lo desvía de la belleza del movimiento considerado en sí mismo, se agrega su tendencia pantomímica y representativa, se comprende por qué la danza no es un arte del movimiento puro y no ha dado origen a teorías estéticas de naturaleza totalmente dinámica.

La danza, en efecto, que en sus orígenes sociológicos fuera simulacro de guerra o de caza, se convierte con el tiempo en representación teatral. El *ballet* ruso es pantomima en que los bailarines interpretan verdaderos dramas o comedias, siendo los movimientos de los que danzan dinamismos corporales encaminados a expresar la exultación de la alegría, el fuego del amor, los arrebatos de

la ira, el desmayo de la pena o las torturas del sufrimiento. Y esta esencia representativa del *ballet* clásico se exagera, hasta llegar a extremos alucinantes, en la danza modernista que pretende expresar ideas abstractas y realidades ontológicas.

Y así, el movimiento de la danza, que en su manifestación dinámica directa es servidor de la música, en sus formas expresivas representa realidades ajenas a la cinemática pura. Esta doble desviación del movimiento de su fondo esencial ha impedido que la danza sea el arte del movimiento puro, pues toda bailarina, como la Rodopis de Valéry, «tiene la oreja maravillosamente vinculada al tobillo», y este enlace del pie al oído la sujeta, cohibe su libertad, encadenando su espontáneo dinamismo a las cadencias musicales, esclavitud que ha impedido a la danza ser el arte del movimiento puro, dignidad estética reservada para el arte que analizamos: el arte taurino.

La lidia es la única realidad estética en donde el dinamismo crea la belleza al desplegarse como movimiento puro, sin más finalidad que la suya propia, sin sujeción a nada que le sea extraño. Los lances de capa del diestro, sus pases de muleta, agotan la esencia de su ser al producirse, sin esclavizarse a ningún otro arte que le imponga los ritmos de su compás, ni le confiere la tarea de expresar contenidos mentales ajenos a su peculiar naturaleza, que se desarrolla como movimiento, actúa como movimiento y se desvanece como puro movimiento, en el coso.

Considerar la lidia como arte del movimiento puro resulta, así, fruto del análisis de las otras bellas artes y no capricho de doctrinario empecinado. Veamos, pues, los motivos que justifican elevar la dignidad estética de lo taurino, partiendo de la consideración del movimiento.

ESTETICA DEL MOVIMIENTO

La belleza de los movimientos coincide, en buena parte, con la belleza de las líneas, porque todo móvil traza en el espacio una línea llamada trayectoria.

Las condiciones de belleza de las líneas son de dos clases: fisiológicas y psíquicas; las primeras se fundan en el mayor o menor esfuerzo de la percepción; las segundas, en el principio de empatía o proyección sentimental.

Si la letra de un libro es muy pequeña y la vista no es muy buena, casi no se entiende el contexto de la obra, porque la luz del com-

prender se omnubila en el esfuerzo del deletrear. De modo parejo ocurre con la belleza sensible de formas complicadas; su percepción dificultosa implica esfuerzo que linda con lo penoso, desapareciendo en sus dominios poco gratos al imperio de la belleza, que se asienta en lo agradable y florece en lo placentero.

Estas condiciones fisiológicas de lo bello explican las diferencias estéticas que separan a la diversidad de líneas y movimientos. Percibir es mirar; mirar es comprender con el ojo la totalidad de la cosa contemplada. Pero si un círculo se ve de golpe, si se abarca sin esfuerzo en su conjunto, reposando la mirada en su centro como en un oasis de descanso visual, hay ciertas formas de complicación densa que obstaculiza su percepción unitiva. Así, las líneas que constituyen un laberinto obligan a los ojos a enfocarle en múltiples y contrarias direcciones, y convierte en fatigoso trabajo estéril para la retina la búsqueda de un centro de referencia que sea equilibrio de la forma y sustentáculo perceptible de la totalidad.

La percepción de las líneas las anima: los ojos que las recorren proyectan su propio movimiento sobre lo que ven, y así, en virtud de la aprehensión sucesiva de un todo estático, se pasa de lo geométrico a lo mecánico, de la inmovilidad de una forma a la contemplación de un dinamismo conceptual.

> *Yo considero la línea vertical. En esta consideración experimento la necesidad de seguir la línea con los ojos y con determinado movimiento de mi cabeza y de mi cuerpo. Es decir, que yo experimento una tendencia a mover los ojos, la cabeza y el cuerpo de arriba abajo, de izquierda a derecha. Yo siento en la contemplación de la línea, de su existencia y de su forma, una tendencia hacia determinados movimientos, los cuales ligo a dicha consideración...*
>
> ... ...
>
> *el objeto de la dirección vertical y horizontal no es geométrico, sino mecánico. Aquella dirección es la dirección de la gravedad o su dirección contraria; ésta es la dirección neutral de la gravedad.*—LIPPS: Los fundamentos de la Estética.

Esta percepción de las líneas como posibilidad de movimiento resulta bella o antiestética, según se cumplan o no en la aprehensión intuitiva los principios de armonía, de unidad y de variedad.

La armonía de las formas se manifiesta en el orden, la proporción, la regularidad y la simetría. El orden es la colocación conveniente y la correspondencia de las partes de un todo. La propor-

ción es un atributo cuantitativo y consiste en la relación de dimensiones entre las partes. La regularidad es armonía del ritmo y la simetría es la identidad de partes que se oponen y a la vez se corresponden. Cuando la armonía se alcanza plenamente se realiza la variedad dentro de la unidad.

Si para la filosofía hegeliana el fondo del ser era la unificación de los contrarios, para la estética formal la esencia de lo bello es la unificación de lo vario. Una serie de sonidos diversos sin nada que los enlace, sin tema melódico que los reúna en grupos rítmicos, sin fondo armónico que los funda en consonancias definidas, no llegan a ser estéticos; necesitan, para elevarse a la belleza, la ordenación de un motivo. El motivo musical da la unidad que reúne la variedad de sonidos en una estructura totalizada. Y lo mismo ocurre con los colores, las líneas, los movimientos y las formas: necesitan ser unificados para resultar bellos.

> *Es preciso, para la paz del espíritu, que los fenómenos, los atributos, las cualidades, tengan la misma finalidad, el mismo principio, el mismo fondo, o estén en el mismo punto del espacio, en el mismo momento de la duración. Cuando en el seno de la variedad el espíritu no encuentra una de esas unidades no se siente tranquilo.*—JOUFFROY: Cours d'Esthetique.

Pero la unidad no basta para engendrar la belleza; se requiere que en su seno totalizador palpite lo múltiple.

> *La unidad estética no es la uniformidad que engendra la monotonía, sino la unidad varia, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusión y desorden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta unión de la unidad con la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo... se denomina armonía y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello.*—REVILLA: Principios generales de Literatura e Historia de la Literatura española.

Estos principios permiten comprender por qué las formas sinuosas, curvas, circulares, son más bellas que las otras. En la línea recta hay unidad, pero una unidad tiránica, dominadora, que impera con desmedro de la variedad, aniquilada en la monótona prolongación de un trazo siempre igual. En las líneas quebradas, de distintas direcciones, laberínticas, triunfa la multiplicidad, pero en el desorden

turbulento de la confusión que desintegra a la unidad. En cambio, en la curva la equivalencia de sus distintas partes, en cuanto estructura, unifica la línea que al mudar continuamente de dirección ofrece a los ojos la variedad requerida, y así, esta línea es la más bella, porque en su esencia se concilian, en armonía estética perceptiva, la unidad y la variedad.

El principio de unidad se visualiza también en los movimientos, como centro de aprehensión, como oasis del mirar, en el fisiológico esfuerzo perceptivo. Debido a esta cualidad de descenso óptico, el movimiento curvo es más estético que el rectilíneo, porque toda curva prolongada se cierra y forma un círculo o una elipse donde hay centros de referencia con respecto a los cuales cobra sentido y dirección el movimiento considerado. La falta de lógica es propósito de un dinamismo; su arbitrariedad se traduce por ausencia de hermosura, porque donde falta el orden desaparece la belleza, que es lo armónico, lo rítmico, lo equilibrado. La línea recta, quebrada o mixta, parece sin designio, porque no tenemos cómo determinar la finalidad de su trayectoria, pues carece de centros de referencia.

La superioridad artística de las formas curvas sobre las rectilíneas y quebradas es de tal monta que el pintor inglés Hogart llamó a la serpentina «la línea de la belleza». Pero en la preeminencia de belleza de lo curvilíneo parece haber causas más altas que los simples requisitos geométricos de las formas y las meras direcciones dinámicas de los movimientos; hay como un fondo persistente, como una tendencia cósmica a lo redondo, a lo curvo. La naturaleza no ama la línea recta. El reino inorgánico se acerca a la geometría, pero a una geometría sinuosa y desigual. Los seres vivientes son cilíndricos, redondeados; de predominantes contornos curvilíneos. En el mundo sidéreo los astros son redondos, giran circularmente sobre un eje y su traslación es elíptica. Y cuando la ciencia penetra con la luz de las matemáticas en la estructura íntima del espacio descubre un espacio que se encurva, que se recoge sobre sí mismo, que da la vuelta y encierra en un círculo inmenso, pero finito, el viejo infinito tradicional. Y así, la ciencia más avanzada de los hombres comprueba en el universo como un anhelo ontológico de esfericidad. No en vano los helenos elevaron el círculo a la categoría de forma perfecta; su error fué sólo de propósito; creían encontrar la verdad y hallaron la belleza. Este anhelo cósmico de esfericidad, esta tendencia fundamental a lo curvilíneo del mundo objetivo trasciende al mundo subjetivo y florece en nuestro espíritu como disposición innata a hallar bellas formas y movimientos ondulantes y curvos.

A este fundamento metafísico de la belleza visible se agrega un principio psicológico que tiñe con su intencionalidad espiritual la indiferencia plástica del mundo externo: el principio de empatía.

Mirar es animar lo que se ve. En la traslación del movimiento de los ojos que perciben a la cosa percibida, da sus primeros pasos la empatía, fenómeno de proyección sentimental que anima el mundo físico con las cualidades de lo humano. Así como la simpatía es *sentir con*, la empatía es *sentir en*. Por simpatía siento los sentimientos ajenos; por empatía proyecto mi estado espiritual en las cosas. La simpatía es espejo; la empatía es faro.

> *También las formas espaciales, los colores, los sonidos, son contenidos anímicos en cuanto son percibidos por nosotros... si los distinguimos... como modos de nuestra actividad y como formas en las cuales vivimos nuestra esencia interior.*—LIPPS: Los fundamentos de la Estética.

El principio de empatía es, pues, un proceso de humanización, en virtud del cual atribuímos a las cosas cualidades espirituales, propósitos y designios que sólo existen en la mente de los seres humanos.

> *La flor inclina su cabeza bajo los rayos del Sol y yérguese cuando la lluvia refrescante humedece sus pétalos de un modo semejante a nosotros. Y el paso de las nubes o del arroyo no es completamente lo mismo que nuestra marcha, pero es, sin embargo, una marcha, un movimiento que parece proceder de ellos. Y tal movimiento es comprensible para nosotros solamente por nuestro movimiento; esto es, por un impulso interior, por un esfuerzo, por un querer; en una palabra, por una actividad. Y vemos en la naturaleza posiciones, actividades, direcciones que, lo mismo que en nosotros, parecen proceder de un impulso de la voluntad. El árbol, la roca, están de pie, se yerguen como nosotros; el árbol extiende sus ramas como nosotros extendemos los brazos. Este estar de pie, este extender los brazos, es, como en nosotros, una victoria sobre la pesadez o una resistencia contra ella...*
>
> *... el erguirse de la roca es algo que simboliza el orgullo, la valentía. Por consiguiente, este orgullo, esta valentía, que representa el levantarse de tales masas, los siento yo también en la roca.*—LIPPS: Obra cit.

Cuando la empatía supera al mundo físico y se enfoca a los seres vivientes, y de manera especial al hombre, se complica, se mezcla con la simpatía, se torna espejo y faro a un tiempo mismo, porque el resplandor que esparce, como el de los planetas, es reflejo de la luz que emana del objetivo bello, de su admirable contemplación.

Los movimientos del hombre, como todo movimiento, suponen una fuerza actuante, que en el caso de ser consciente es una fuerza espiritual: la voluntad. Por eso la belleza dinámica de los seres humanos cautiva y arrebata, porque a través de lo físico descubrimos lo invisible, por medio del atributo, la esencia; es la idea hecha cuerpo, es el espíritu hecho carne.

Estas ligeras apreciaciones sobre lo bello en movimiento han de servirnos para juzgar si en la lidia hay belleza dinámica, y si, desde este punto de vista, puede ser considerada como un verdadero arte.

EL OBJETO BELLO EN LA LIDIA

La belleza de la lidia no reside en la faena del torero considerado aisladamente, que puede ser magnífica como sucesión de movimientos armoniosos, pero que pierde todo significado y hermosura en ausencia del toro. El objeto bello de este arte especialísimo es la corrida, o sea, la conjugación vital del diestro y de la res, que forman grupos momentáneos de coexistencia dinámica, en los que las partes componentes se subordinan a la unidad de conjunto.

La fiera que embiste y el hombre que torea son los factores necesarios de la emoción estética resultante, desapareciendo toda belleza si alguno de ellos fracasa. Por eso, con ganado malo no hay lidia buena, y con faena fea el espectáculo taurino es deplorable. A estos elementos, inmediatamente perceptibles, de la lidia, hay que agregar otro de fundamental importancia: el terreno en el que se desarrolla la corrida. De donde resulta que, en último análisis, el objeto bello de la lidia se halla constituído por la unificación de tres realidades distintas: forma, movimiento y espacio. Los cuerpos del torero y del toro, son la forma; las embestidas de la res y los lances del diestro, son el movimiento y el sitio; el lugar de suelo donde se paran y desplazan el hombre y la fiera, es el espacio. Estos tres elementos generadores de la belleza del arte taurino se hallan vinculados entre sí, en íntima correlación estética. Ante todo, la forma debe adecuarse al movimiento: si al iniciar la *forma-toro* la embestida, intensifica la *forma-torero* la fuga, el lance es horribe, porque una de las formas viola el principio de su conformación con el dinamismo de la otra, y así la belleza perece en un caos de movimientos desarmónicos.

En cuanto al espacio, impone a las formas que se mueven las exigencias del principio proximal. Ya hemos dicho que el objeto bello del arte taurino es el resultado de la unificación de tres elementos

distintos: forma, movimiento y espacio, que al vincularse y correlacionarse en un grupo de conjunto constituyen una realidad bella. Pero esos elementos requieren para organizarse en unidad estética determinadas condiciones de vecindad, figurando entre éstas, en primera línea, ciertos límites de distancia. Si el torero se coloca demasiado lejos del toro, estas dos formas integran un grupo laxo de elementos separados, que no logran elevarse a la verdadera unificación del conjunto. El resultado es un desmedro de belleza, un espectáculo en que lo bello se aminora hasta el punto de desaparecer y de no despertar la emoción estética esperada.

El espacio o terreno de la lidia influye de tal modo en la constitución de su objeto bello que puede anular la lidia misma el diestro que viola de modo pleno el principio proximal, que impone a las formas y a los movimientos la cercanía, como exigencia necesaria para que integren el grupo estético viviente del espectáculo taurino. Pero el principio proximal es de función bivalente, pues si el alejamiento excesivo del torero y el toro disminuye la belleza de la corrida y puede llegar aun a suprimirla por completo, su acercamiento produce el efecto contrario, aumentando esa belleza en grado superlativo, hasta alcanzar el máximo de intensidad, cual ocurre con grandes toreros, como, por ejemplo, Belmonte y *Manolete*.

El principio proximal que impone el espacio a la lidia como condición de su belleza se realiza en el instante del lance llamado por los técnicos «la reunión»; pero cuando se verifica cumplidamente, visualizándose en un grupo plástico en el que el encuentro del diestro y de la fiera se lleva a cabo en terreno tan estrecho que el toro ha entrado, casi, en jurisdicción.

Pero si es cierto que el verdadero objeto bello de la lidia es una síntesis de tres elementos: toro, torero y espacio reunidos en una unidad plástica y dinámica, no lo es menos que, desde el punto de vista de la belleza que conmueve y deleita, ocupa el diestro lugar preeminente. Por eso analizaremos en primer término sus faenas, sus lances de capote y muleta, juzgando los movimientos que realiza, para apreciar su naturaleza estética.

Los movimientos del diestro toreando, salvo en uno que otro quite, no se reducen a los de su propio cuerpo, sino a los del aditamento que emplea para crear la belleza dinámica de su faena: a los del trapo en sus modalidades de capote y muleta.

Analizando la belleza de las estatuas griegas, muy superior en serena nobleza a la de las estatuas de hoy, decía Hegel que la diferencia era debida a la indumentaria distinta del hombre antiguo y

del moderno. Mientras los ciudadanos de los países actuales visten americana, chaleco y pantalones, prendas que encarcelan el cuerpo en trozos rectilíneos como tubos de negativa prestancia estética, los griegos y romanos se cubrían con mantos que, por su dúctil acomodo a las actitudes de quienes los llevaban y por su ondulación al desplazarse las personas que los lucían, eran como el comentario de sus movimientos. Mientras el señor de levita con el brazo extendido deja un espacio poco bello entre ese miembro y su cuerpo, un compatriota de Fidea, al ejecutar igual gesto, colmaba ese vacío con un trozo de manto en ondulación de belleza.

Pues bien; la capa del torero realiza idéntica función artística; como el manto de los antiguos es un comentario del movimiento, pero en el caso de la lidia lo comenta con mayor amplitud y más fecunda autonomía, a tal punto que cabe decir que toda la dinámica de los brazos del diestro converge en ese trozo de tela y no tiene más objeto que imprimirle formas y movimientos bellos.

El instrumento, pues, de crear belleza en las suertes de la lidia, el capote, es en sí mismo estético, porque su textura alígera le hace ondulante y, por propio natural, hermoso. Las líneas que traza al moverse son curvas y, por lo tanto, el capote manejado por el diestro goza de la preeminencia estética de esas formas.

Y en la muleta predomina también la belleza del movimiento curvilíneo, a tal punto que el mejor pase, el más hermoso, el más noble, el más emotivo: el natural, describe un semicírculo. La intuición estética de los aficionados a la lidia había descubierto que el fundamento dinámico de belleza de esa suerte era la curva, llamando, por tal motivo, al pase natural pase en redondo.

A esta belleza de la capa considerada en sí misma, por la naturaleza ondulante de sus movimientos, se agrega, para realzar su belleza, el cumplimiento—en los lances de la faena taurina—del principio estético de la variedad dentro de la unidad.

La belleza de las suertes, en efecto, como toda belleza, es un florecer de la variedad en la unidad. Los lances de capa son diversos; ya es la verónica, ya la navarra, ya la tijerilla, ya la gaonera, ya el farol, etc. Estos aspectos distintos de los lances de capote y muleta constituyen el elemento de la variedad, pero fracasan en su propósito creador de belleza si no se adaptan, en su ritmo, al principio de unidad, a la subordinación jerárquica de lo vario a lo uno. Esta unidad en las suertes es espacial y temporal; espacialmente deben ser lances realizados a igual distancia del toro. Es preciso que el grupo diestro-fiera forme una simetría de movimiento, un equilibrio di-

námico. Después de cada lance, los elementos de la configuración del objeto bello de la lidia han de quedar en situación análoga, pues si en un lance se halla el hombre cerca del bruto y en otro lejos, esta desarmonía puede romper la belleza de la lidia. La unidad, cumplida en el espacio, se debe realizar, concomitantemente, en el tiempo, en donde se manifiesta como igualdad de duración. Si un natural es lento y el que le sucede rápido, semejante discronismo inserta en la lidia el desorden dinámico, brecha antiestética por donde se insinúa la fealdad.

Pero la unidad tempo-espacial es la objetivación corpórea de una unidad más importante; de una unidad honda, invisible, profunda y humana: la unidad ética. La faena bella es unitaria cuando todos los lances se equiparan en su calidad de valor; cuando ninguno revela miedo en quien lo ejecuta; si en alguno de ellos se trasluce la cobardía, la faena se torna desigual, porque a los movimientos ecuánimes de una serie serena se suceden los movimientos intranquilos del miedo. En un torear así falta la unidad del coraje, falla que exterioriza su estetismo inferior por movimientos desiguales, precipitados y de distinta rapidez.

Es lógico que sea la unidad de coraje, es decir, una unidad ética, la raíz de la unidad tempo-espacial que estructura la variedad de movimientos del toreo en un orden particular de belleza, porque, en el fondo, toda unidad estética es psíquica, pues

> *no hay otra unidad representable que la unidad que nosotros vivimos en nosotros mismos. Y ésta es la unidad del yo idéntico a sí mismo y que se afirma en todos sus actos.*—LIPPS: Obr. cit.

Y esta unidad de coraje embellece la lidia, porque permite que sus lances se desarrollen en armonía con el principio de libertad. La suerte ejecutada por el diestro sin miedo es un movimiento libre, porque el modo de su realización dimana del puro querer de quien lo ejecuta. En cambio, la suerte del medroso se resuelve en movimientos que no dependen de su libre querer, sino del miedo que le inspira el bruto y se amoldan a su embestida. En el primer caso la faena brota de la voluntad autónoma del hombre, y su intencionalidad apunta, de pleno, a la belleza; en el segundo, es acomodación a una amenaza externa, esclavitud que le impone lo objetivo, dinamismo dictado por la acometida del toro.

La unidad de coraje como raíz íntima de la unidad tempo-espacial de la faena del diestro nos conduce directamente a analizar el cumplimiento en la lidia de otro gran principio estético, del

que dependen la belleza profunda y la emoción poderosa de la lidia: el *principio de empatía.*

Ya hemos explicado lo que es la empatía y cómo al apuntar al hombre se torna compleja, fusionándose con la simpatía. Su aplicación al toreo explica la belleza cautivadora de la lidia.

Al contemplar al diestro toreando, ante una verónica o un natural, proyecto, por empatía, la voluntad que los engendra, voluntad heroica de crear belleza frente al peligro mortal de la embestida, y por simpatía siento esa voluntad heroica en mí, la vivo en exaltado rapto de entusiasmo, que fulge en el brillo de mis ojos, repercute en el aplauso de mis manos y atruena en el vocerío de mi admiración.

> *Simpatizar con la voluntad ajena es sentir que nuestra voluntad coincide con la suya, es colaborar, íntimamente, con esa voluntad. Es una aprobación interior del hecho...*
>
> *Si refiriéndose a las cosas la proyección sentimental las infunde contenido anímico, con respecto al hombre consiste en vivir de la acción interior de la voluntad que se manifiesta en los movimientos de ese ser humano; en colocarse dentro de él; en vivir la voluntad y el esfuerzo de ésta y su triunfo sobre los obstáculos que se le oponen.*—LIPPS: Obra cit.

De allí la exaltación del espectáculo taurino; el público triunfa del peligro y de la muerte junto con el torero que torea bien, y la emoción profunda de ese triunfo le sacude y arrebata, porque el fruto de esa victoria es la belleza.

Espectáculo bello desde el punto de vista de la forma, de la luz, del color y del movimiento, la lidia goza de preeminencia estética bastante para constituir un arte verdadero en el concierto de las bellas artes. Y es arte esencial, porque su belleza es creada por los movimientos del hombre, por la actividad del ser humano convertido en espectáculo estético y

> *en el hombre está la clave para la comprensión de la belleza en general, de tal suerte que sólo por él puede comprenderse la belleza de la naturaleza exterior al hombre.*—LIPPS: Obra cit.

Arte verdadero, el arte taurino es además arte integral, porque ofrece caracteres esenciales que le dan jerarquía y prestancia. Una de las eminencias estéticas de la lidia radica en la índole de la materia empleada por el diestro para crear lo bello. Hegel estableció la apreciación valorativa de las artes fundándose en la espirituali-

zación del elemento manejado por el artista para plasmar su obra. De la piedra rígida de la arquitectura a la palabra fluyente de la poesía, el elemento expresivo de la belleza sufre una desmaterialización progresiva que, partiendo de lo corpóreo, llega a lo espiritual. La estatua es aún materia pesada, pero la imposición de la forma pule la grosería de la densidad con la gracia del contorno. En la pintura desaparece una dimensión, desvaneciéndose lo macizo en el claroscuro de la perspectiva y en la luminosidad del color. En la música, la materia empleada se torna invisible; es la vibración de los cuerpos que una fuerza estremece; es el sonido; es el alma de las cosas. Y en la literatura, el elemento expresivo es el verbo; la idea hecha belleza; el espíritu contemplándose a sí mismo.

Pero si la desmaterialización progresiva del elemento empleado para expresar la belleza encumbra al arte que maneja el espíritu puro sobre las otras artes, semejante excelencia valorativa se cumple a menudo con desmedro de su intensidad sensorial. Y así las altas esferas del arte, como las elevadas simas de las montañas, pueden aparecer heladas. La sensorialidad es elemento estético inferior como rango, pero grande como fuente de goce sensual. Al alma le falta el deleite de la materia; sin el cuerpo hay placeres que no se pueden sentir. En la lidia se concilia el principio de la desmaterialización del elemento productor de la belleza con el principio de la corporeidad que ofrece a los sentidos asidero visible para la emoción estética buscada.

La materia manejada por el torero en sus suertes es palpable, tridimensional, visible; es su propio cuerpo ofrecido como espectáculo en el escenario luminoso del ruedo. Pero la dinámica de ese cuerpo, al moverse en la belleza de los lances de la lidia, es expresión directa de la voluntad heroica que no teme al peligro, trasunto del espíritu que anima con su chispa creadora la materia corporal.

Y por tal modo en el arte taurino conviven en unidad de belleza los dos elementos que en las otras artes parecían antagónicos: lo material y lo inmaterial; el cuerpo y el espíritu.

El arte taurino sacude a los espectadores con frenesí de entusiasmo, porque integra en su seno la esencia de los modos de expresión de las otras artes: la materia y el espíritu. Es un cuerpo en donde palpita el alma; es una voluntad heroica que se manifiesta en forma corporal.

Oscar Miró Quesada.
Casilla 1589.
LIMA (Perú).

EL DOMINGO

POR

FELICIDAD BLANC

TODA la semana estuvieron los niños hablando del domingo. —Esta vez vamos a ir muy lejos—decía Pedrito, el mayor. —Creo que iremos en tren y todo. —Dice papá que tendremos que levantarnos muy temprano—intervenía Merceditas, la segunda. Los pequeños gritaban: —¡Qué bien, qué bien!— Miguelito corría torpemente todavía sobre sus piernas. —¡Mamá, mamá, qué bien!— El sábado lo planearon todo: el horario de los trenes, lo que llevarían de comida. El padre recomendaba: —No te olvides de buscarme los prismáticos. Es muy entretenido cuando se sale fuera. —Papá—decía Pedrito—, ¿se verán las montañas con ellos muy cerca? —Sí, hijo, sí; las montañas, los ríos y hasta las ovejas. El domingo la madre se levantó casi al amanecer. ¡Había que preparar tantas cosas! Su marido, entre sueños todavía, le recomendaba: —Sobre todo, no te olvides de poner cebolla en la tortilla; ya sabes que me gusta más así—. La muchacha, soñolienta y desperezándose todavía, apareció en la cocina. —Vamos, vamos, dese prisa; no es cosa de que perdamos el tren—. Los niños empezaron a despertarse. Pedrito llamó a sus hermanas. —¡Arriba! ¿No veis que es ya domingo?—. Juanita tiraba de la falda a su madre. —Mamá, péiname—. Miguelito gritaba: —¡Yo quiero el chocolate!—. La madre corría de un lado a otro, hacía las trenzas de Juanita, lavaba las piernas de la otra, preparaba el chocolate del menor. —No te

pongas nerviosa, ¡si hay mucho tiempo!—. Salieron por fin. Desde la puerta la muchacha les despedía entre bostezos: —Hasta la noche; que se diviertan—. En el Metro, Miguelito se quedó dormido. Ella pensaba: —¿Llegaremos a tiempo? ¿Habrá sitio?—. Al llegar tuvieron que hacer una larga cola pra sacar los billetes. El padre les dijo: —Esperad ahí; vuelvo yo con ellos—. Esperaron. La gente los empujaba. —¡Cuidado, Carmen, no te vayas a perder!— Carmen se acercaba un poco más. Por fin, vino el padre. Entraron en el andén. —¡Cuánta gente, Dios mío! ¡Cuidado con los chicos!—. Se subió primero él. —Dame, dame al pequeño; que los voy colocando—. Detrás subieron los otros. Ella casi no podía con la bolsa. —¡Espera, espera, yo te ayudaré!—. Sólo encontraron un asiento. Se sentó en él la madre con los dos pequeños; el padre, fuera, en el pasillo con los mayores. Todos gritaban de alegría. —¡Papá, mira un río! ¡Mamá, mamá, mira, un carro con tres mulas!—. Pasaron dos o tres estaciones. —¿Falta mucho, papá?—. —No, ya estamos llegando—. Casi no podían atravesar el pasillo. —Mamá, que me pisan—. —Bueno, hija, bueno, qué le voy a hacer—. Bajaron; los niños corrían por el andén. —Cuidado, cuidado, esperad. Todos juntos y sin alejarse de nosotros—. Empezaron a andar por una carretera. —Yo creo que allí, debajo de aquellos pinos—. —No, un poco más allá, mejor, dijo él. Ahí no tenemos perspectiva—. Subieron una cuesta empinada. El padre cogió a Miguelito en sus brazos. —Yo me canso, mamá—decía Juanita—. Allí, allí—dijo el padre por fin—. Se veía un horizonte amplio y unas montañas lejanas en las que reverberaba el sol. En el suelo fueron dejando las chaquetas, la bolsa de la merienda. Aquello ya iba siendo un poco su casa. El padre llamó a los mayores. —Vamos hacia allí—. Subió a un pequeño promontorio, sacó de su estuche los prismáticos y comenzó a mirar con cuidado, como si pudiera lastimar el paisaje. Los niños se agarraban a su chaqueta. —Yo, papá, yo primero—. Se los puso Pedrito. —¿Qué ves?—le decían los niños—. —Veo una montaña, luego una casa; ahora sale una mujer—. —Yo quiero ver, yo quiero ver—gritaban sus hermanas—. Se oyó una bofetada, luego el llanto de una de las niñas. —Mamá, Pedrito no me deja mirar por los prismáticos—. Secó las lágrimas de la niña y se puso a preparar la comida. Se sentía cansada, como si de la fiebre de los preparativos le hubiera quedado una gran laxitud. Después de comer, acostaron a los niños. Luego, su marido se quitó la chaqueta, apoyó en ella su cabeza y poco a poco todos se quedaron dormidos. Pedrito era el único que no acababa de conciliar el sueño. —Mamá, ¿era bonito el pueblo donde tú estuviste de maestra?—. —Sí, era


GREGORIO Prieto.

bonito—. —¿Tenía río, mamá?—. —Sí, y muchos árboles en sus orillas—. Al contestarle, vió que se había quedado también dormido. Se le quedó mirando. —¡Cómo se parece a mí!—pensó. Luego su mirada se paró en los zapatos. —Pronto habrá que comprarle otros—suspiró—. ¡Qué difícil era todo, Dios mío! Hasta el comprar a su hijo un par de zapatos. Por la carretera pasaron dos señores. La voz de uno de ellos llegó hasta ella. —Es necesario en la vida hacer de cuando en cuando balance—. Se sonrió. ¿Cuánto tiempo que ella no lo hacía? Claro es que también hacía mucho tiempo que ella no sentía el olor del campo, el dulce olor de la tierra, y sí sólo la atmósfera cerrada de su casa, la opresión de las paredes y el ruido ensordecedor de los niños. —Si alguno me faltara—pensó— ¡qué cosa tan espantosa sería!—. Y, sin embargo, sobre ella eran como un peso, un peso casi imposible de levantar. Una brisa ligera movió lentamente las hojas. —Ya me iba olvidando de lo que es el aire sobre los árboles. Y, sin embargo, ¡cómo me gustaba oírlo cuando era niña!—. Se recordó en el hogar de sus tíos. Ella, una pobre niña huérfana. Su tío la quería, su tía no. Todos los días se quejaba de lo caro que resultaba pagarle sus estudios y darle de comer. Ella estudiaba, estudiaba. Quería que llegase pronto el día de ganárselo por ella misma. Su primo le decía: —No estudies; soy yo el que tengo que estudiar para ti. Cuando sea mayor ganaré mucho dinero y te haré muy feliz—. Feliz fué a otra a quien la hizo, a ella no. Ella sabía que eran sus manos las únicas con que podía contar. Por fin terminó la carrera. La destinaron a un pueblo. ¡Qué orgullosa se sentía! ¡Qué orgullosa y qué valiente, al entrar por primera vez en la escuela! Días más tarde también algo nuevo se despertó en ella. Quiso recordar aquella fisonomía entonces tan querida, pero se le escapaba, no podía hacerse con ella. Sólo recordaba su voz, su voz al interpelarla por primera vez. —¿Puede una persona culta como usted perder unos minutos con un señorito ocioso e ignorante como yo?—. Se presentó él mismo. Pero ella ya sabía quién era. Hijo único, rico y sin preocupaciones, no sabía lo que era la vida ni el trabajo que costaba ganarla. Desde aquel día se hicieron amigos. Salían muchas tardes de paseo, algunas veces por la orilla del río. El la prestaba libros, la hacía reír contándole chismes e historias de los habitantes del pueblo. Una tarde le dijo que la quería. Se hicieron novios. —Está usted perdiendo el tiempo—le decía la señora del juez—. ¿Perdiendo el tiempo? Si lo hubiera perdido no encontraría nada ahora, y, sin embargo, allí estaban todos sus sueños de juventud. ¿Qué importaba que él después la dejara, que la dejara de una manera cruel, si allí

dentro quedaban aquellos atardeceres, aquel beso primero, aquellos meses felices que ya nunca volvería a vivir? Volvió la mirada a su marido. Dormía, dormía plácidamente, disfrutando de aquella tarde para mañana volver otra vez a empezar. —Está cansado, cansado como yo de luchar para levantar estos hijos—. Sintió un desbordamiento de ternura hacia él. Sí, él era quien le dió un hogar, un hogar que ella nunca tuvo, y aquellas cinco cabecitas extendidas sobre la hierba. ¿Cómo podía olvidar eso, cómo podía ser aquella mujer agria y a veces hasta dura? Se casó sin amor con él, como un recurso a su soledad y a su desamparo. El no era más que lo que era, un empleado ejemplar en su oficina y después un hombre hogareño y bueno para sus hijos. ¿Por qué se revolvía a veces en su interior porque no era lo que ella soñara? ¿Qué culpa tenía él? ¿Y qué hubiera podido hacer el hombre de sus sueños más de lo que él hacía? Buscó una causa que la justificara consigo misma. Sí, era la casa inhóspita, con aquella criada desgreñada y aquellos niños gritando todo el día a su alrededor. Era el vivir de espaldas a la tierra, entre aquellas cuatro paredes, pensando sólo en el dinero que falta, en los zapatos que se acaban y no se pueden acabar. Era aquello lo que les iba haciendo poco a poco desaparecer a ellos mismos, convirtiéndoles en dos bestias cansadas que tiraban de un carro, sintiendo a veces las fuerzas flaquear. Se acercó a él y dulcemente le besó en la frente. El entreabrió los ojos, luego los volvió a cerrar. El sol empezaba a decaer y sobre las montañas lejanas unas nubes empezaron a tomar un color violeta. Se quedó mirando a sus hijos, casi como si los viese por vez primera, con sus trajecitos humildes, con aquella disimulada pobreza que era peor que la pobreza misma. Sintió un momento las lágrimas asomar a sus ojos; las secó al ver la mirada de su hijo fija en ella. —Mamá, ¿es muy tarde?—. —Debe de ser, hijo; no sé. Yo también estaba dormida—. Al ruido de sus voces despertaron los demás. Corrían las niñas persiguiéndose, escondiéndose detrás de los árboles. Desaparecían, volvían a aparecer. Luego, ya cansadas, se pusieron a coger flores. —Las llevaremos a casa—decían—. Las arrancaban con saña, con furor. —Mamá, mamá, vamos a llenar la casa de flores—. Apenas las oía. Miraba lejos, allí donde la montaña empezaba a cubrirse de sombra. Y de pronto, sintió con el atardecer toda la tristeza del domingo que acaba, de la casa triste que espera. Recordó el pasillo, el pasillo con aquel olor de aceite rancio, las butacas con los muelles salidos y aquella alfombra en la que lentamente iba desapareciendo toda señal de dibujo. Mañana otra vez a empezar de nuevo, como si aquel breve paránte-

sis no hubiera existido, a sentir como una herida clavada en la carne el dinero que no llega, los hijos que gritan, la muchacha torpe que no le entiende a uno. Y aquel hombre cansado que se acuesta muchas noches sin apenas hablar. Así siempre, un mes tras otro, un año y más años detrás. Ir a la muerte sin haber podido descansar, buscando en ella poco más que el silencio. —Se nos va a hacer tarde—dijo él—. Hay que pensar en el tren—. Fué recogiendo lentamente las cosas, colgó después la bolsa en su brazo. Corrían los niños por la carretera abajo. —Tened cuidado de no caeros—dijo el padre—. Ella se detuvo como si no pudiera ya andar más, y, de pronto, se sentó en el suelo sollozando. —Sigue, sigue—le dijo a él—. Es que hoy tengo un día muy tonto. Ni yo misma sé lo que me pasa—. Apenas podía hablar, ni siquiera detener las lágrimas, que corrían como un río que se desborda, inundándolo todo, anegando el corazón bajo sus aguas. Se bajó él hasta ella. —Pero ¿qué te pasa, mujer? ¿Qué te pasa?—. La acariciaba con ternura, con una ternura creada por los años. Secaba las lágrimas con su pañuelo. —Te cansaste hoy mucho preparándolo todo; es eso lo que tienes. Anda, anda, no llores; te pueden ver los niños y se pondrían tristes—. Levantó la mirada. Vió un reflejo húmedo en los ojos de él. —Tienes razón, tienes razón—dijo—. Y se quedó mirando a lo lejos a sus hijos. Algo parecía brotar de la ternura de él o de aquel grupo alegre que formaban sus hijos sonriendo, algo que le daba fuerzas para vivir de nuevo, aunque ella misma casi no se explicara el porqué, como mañana tampoco se explicaría el porqué de sus lágrimas, el porqué de su desfallecer. Se reunieron otra vez con los niños. —¡Cuánto tardasteis!—. —¡Es que corrimos mucho!—decía Pedrito, el mayor—. Miguelito reclamaba los brazos de su madre. —Ven aquí, ven aquí, dejad a mamá. Mamá está cansada, no está bien hoy—. Por vez primera, él se sentía protector de ella, y esto le afirmaba, le sostenía, le hacía más fuerte de lo que nunca fué. —Apóyate en mí—le dijo a ella—. Se apoyó sumisa, obediente, sintiendo el placer de tener alguien que la sostuviera, de poder descansar su cansancio en otro ser. —Yo también te ayudaré algún día—pensó—, y luego serán ellos, ellos los que nos sostendrán. Quizá sea esto la felicidad y no otra cosa—. Subieron al tren. Con dificultad encontraron por fin dos asientos. Los niños se adormecían encima de ellos. Oían canciones, risas, un alboroto sordo que se confundía con el ruido del tren. En un vagón dos muchachos empezaron a cantar con voz un tanto destemplada. Del pasillo contestaron otras voces. Más lejos alguien tocaba un acordeón. La alegría era un poco forzada, como si se

mezclara en ella todo el cansancio de la jornada que termina, de las cosas que acaban. Hasta ella llegaba el olor de las flores que las niñas apretaban con fuerza contra ellas. Mañana estarán mustias, penso. Buscó la mirada de él. Al encontrarse, los dos se sonreían.

Felicidad Blanc.
Ibiza, 35.
MADRID (España).



Pablo Antonio Cuadra:
AUTORRETRATO

POEMAS CON UN CREPÚSCULO A CUESTAS

POR

PABLO ANTONIO CUADRA

EL MENDIGO

> Pues su demonio sólo puede permanecer en los sitios donde la limosna es segura.
>
> RIMBAUD.

Su mano era la última embajada de su miseria.
En su mano estaba su mirada
como una vertiente seca.
Estaba su corazón
como una ciudad destruída.
La había tendido a ti
como quien envía a su último hijo
al lejano país de la vergüenza.
Tú nunca comprenderás esa tormenta
que azota con su viento insufrible
la desolada comarca de su mano.
No comprenderás la aridez,
la indignada negación de la sangre
a regar la pequeña llanura de su imploración.
Por eso, a veces, una moneda penetra como un clavo.
Traspasa la delicada palidez de su esperanza.
La fija al árbol, a la cruz, ya para siempre.
Tú has crucificado la mano de ese hombre.
Debajo de tu moneda cae una gota de sangre.
¡Una gota de sangre!



EL PEREGRINO

VUELVES *otra vez. Ya no hay lugar del viento*
donde tu pecho no haya suspirado.
Huellas que los ángeles reconocen; vacíos
desesperados que en la noche
la sombra ocupa endureciendo su espanto.
Antes las golondrinas se refugiaban
donde tú habías dejado una sonrisa.
Floreció la luna

donde estuvo tu beso feliz; Venus
en el lugar donde tu llanto.
Eran tus huellas. Otro mundo
que iba subiendo en estaciones
sin la espada violenta de la prisa,
lento y delicado como el alba y la rosa.
Ahora toda la oscuridad se te ha cerrado.
Golpeas en la noche como en la espalda
de un silencio inconmovible.
Hombre: ¡qué duro alerta olvidó escuchar tu deseo
antes de comenzar! Se te niega el mundo.
Detrás de sus muros apagados
mueren sin cantores los ocasos fértiles.
Lunas, levantes de brisas vírgenes y barcos
hacia las islas taciturnas: todo está cerrado.
Lisa, impenetrable, dura
la noche pone su ventosa sobre el plano terrestre,
dejando tu soledad sorda. ¡Grita!
¡Grita!
Pero no hay posada.
Eres peregrino. Vas entre sangre
poniendo el pie, buscando donde esquivar
las heridas diseminadas, las bocas,
los helados gritos que reposan bajo la guerra.
El cordón de los astros castiga tu flanco.
Esta luz hiere el seno. Llaga el cilicio
vesperal. Toda sombra yace.
Tú prosigues.
Tú, peregrino
eterno andante no tendrás descanso aquí.
Esta vez el sol no cae con su cansada barba roja.
Ha sido detenido para la batalla
y la sombra de su espalda hercúlea aplasta
el movimiento de la noche,
el fino silencio de los aires maternos
donde reclina su tránsito la Paz.

EL ANGEL

De pie, con su estatura de recuerdo,
limpio, como agua erguida a contraluz,
el enamorado de la mendicidad
construye mi biografía.
Amo este ser incansable que me hiere a silencios.
Mas día y noche, como un perro macilento,
giro alrededor de mi paraíso
donde dejé mi nostalgia
ahora dulcemente mortal.
¡Si su espada, incandescente de memoria,
durmiera como mi sangre en sus noches!
Pero aquí estás
como álamo empecinado en tu exactitud,
poniendo tu ala lenta, casi fluvial,
sobre mi hombro,
sobre este lugar de carne deliberante y libertaria,
palpando si hay cruz,
si hay al menos un vago dolor cirineo,
y vuelves tu rostro,
tu faz poderosa, como una dalia con la fuerza
intolerable del roble,
como una estrella, con la ira amotinada y luminosa
del relámpago.



EL POETA MUERTO

Dies iræ, dies illa...

CUÁNTAS *cosas suceden por la cólera de los árboles,*
por la rebelión iracunda de las piedras!
Veíamos pasar a los ángeles del polvo
llenos de cal, de tiempo sus cabellos.
Luego, en silencio, se reunía la materia.
Se convocaban los átomos,
las enfurecidas moléculas del mundo,

las que miramos levitar su mansedumbre,
disminutivas,
en el recreo iluminado de los aires...
Yo miré después caer la tierra sobre su cuerpo
y la infinita sed del polvo
cobijando amorosamente su desnudez.
Descubrí sobre su rostro
los labios de la sombra
que se aprestaba a su mejilla como una madre
delirante.
Vi sus manos
cogidas por las futuras madreselvas.
¡Sería inútil arrancarlo
de su poderosa posesión!
«Ven —le habían dicho—,
tu sudor doloroso no lo podemos soportar.
Demasiado gemido brota de tu canto.
Eres un hombre y dueles.»
Así se lo llevaron.
Así lo incorporaron a su cólera.
Le amaron hasta reducirlo a la substancia
iluminada y sutil de los rosales.
«Ven —le habían dicho—,
asimílate a la tierra,
congrégate a la esperanza de las cosas,
precipitaremos la consumación.
¡Derribaremos!
¡Cuántas cosas sucederán por la cólera de
los árboles
en el día de la ira!

EL AMANTE

... Con las lágrimas, pues, en los ojos,
se inclinó a mirar al sepulcro.

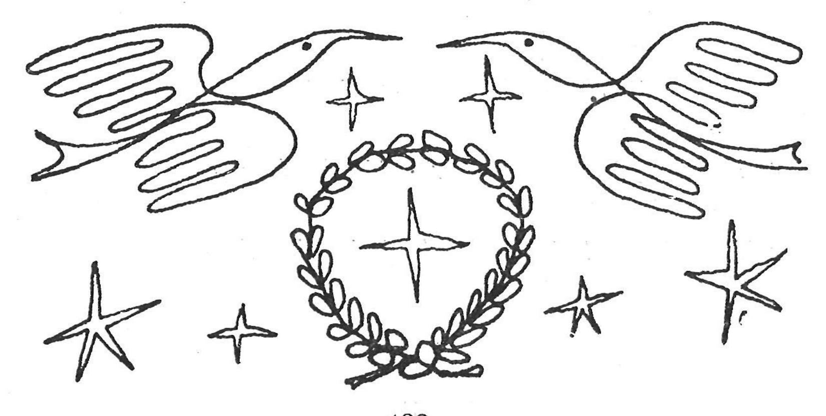
S. JUAN (20.11)

M*e veis llorando.*
He buscado los lienzos doblados que envolvían
mi pasión terrena
y un ángel de tiempo, sentado sobre la piedra
de nuevo dice: «No está aquí.»
En tus pechos
—túmulos de mi reposo—
he grabado a memoria y sed
mi nombre.
Aquí yace. *Aquí donde creía...*
Pero debo de estar llorando
cuando pregunto al Jardinero
en dónde coloqué mi corazón,
mi sangre,
mi incesante muerte engañándose de vida.
Porque busqué mi cuerpo en tu cuerpo
arrojado a la voracidad de los minutos
—gusanos en laborioso hervor merodeando en
el gozo,
llenando de sepulcro la sonrisa,
concertando con el pecho su golpe de carroña—.
No. No está aquí.
No busquéis al hombre en esta fatiga de
la tierra.
Pero me veis buscando. ¿Quién ha llevado
su cuerpo?
¡Oh! ¡Si me dijérais dónde fué colocada
mi esperanza!

ORACION POR JOAQUIN PASOS

SEÑOR,
si es posible,
¡que no regrese más a conocer su ausencia!
Veo sus cosas ya insostenibles, deshabitándose.
Lejanas cosas
coincidentes
caen junto a su fecha,
como ceniza de un fumador invisible.
¡Nadie sabe, Señor,
cuántas aves o estrellas interrumpen su destino
si un niño cesa
o si un poeta deja de murmurar su primavera!
He visto el azul casero del patio
elemental y contemplativo,
Su árbol, casi profesor,
recitando sus últimos rumores.
Y su mesa en la comunidad de la noche
donde la luna tendía su mantel para los ágapes...
Todo esto —Señor— es parte de su presencia.
Te rogamos, pues, que él ignore
lo que ha destruído.

Pablo Antonio Cuadra.
GRANADA (Nicaragua).



CUATRO PINTORES JUNTOS

POR

JOSE LUIS FERNANDEZ DEL AMO

Cuerpo visible a la incorpórea esencia.

LOPE DE VEGA.

NUNCA *se ha dado un espectáculo semejante. Jamás produjo el arte tan intensa, tan varia y tan innumerable visión. Por un sentimiento de la individualidad llegado al paroxismo, por una conciencia de soledad extrema, el artista se ha entregado a la patética labor de inventarlo todo. Así lleva el arte setenta años en la más fecunda creación que ha conocido la humanidad. Ya no sé si es posible la filiación: los ''ismos'' ya son historia. Estos cuatro ya son nietos de los que dieron el escándalo en la exposición de París. Desde entonces, todo se vuelve abrir ventanas: mundos, muchos mundos, cada artista lleva su mundo a cuestas. Jamás se ha hecho de la línea y el color, de los valores puramente plásticos, tan fantásticas concepciones. Fué una rebeldía de la inteligencia. Eran los derroteros de nuestra cultura que había de hacerse intelectual hasta deshumanizarse. Con esta hegemonía de la inteligencia en plena sobreestimación de lo personal había de llegarse a las máximas conquistas de las especialidades. La poesía pura, la pura ciencia, la plástica pura. El arte por el arte. Ya*

estamos a punto de poder valorar la prodigiosa culminación de cada una de ellas. Como estamos en la crítica situación de darles cauce humano que las redima. Esto no se dice por decir. La crisis actual, que no es decadencia, está significada en la angustia por la expectación de un destino que se dilata. Una agonía en expectación del Verbo.

Si para mí tiene una enorme importancia la pintura de estos cuatro, no es tanto por ver en ellos una cima, como por adivinar en ellos un venero, una fuente soterraña que fecundará el yermo de las almas. Este inventar de cada uno, que les hace incurrir en arcaísmo, puede dar cauce al caudal para tanta indigencia. Yo veo en ellos las premisas para redimirse, mediante su integración social.

Ninguno de ellos tiene muchas ganas ya de ser tenido por maldito. Este renacimiento no será una reacción, sino una ascensión para la que el arte tiene que asumir las grandes victorias que le han legado todos los tiempos. Y es la categoría plástica en la apreciación de la pintura, surgida y afirmada en este siglo, la que proporcionará el lenguaje, el símbolo de una revelación gráfica para las gentes.

Ha sido necesario, sí, todo un fantástico desarrollo de la plástica, la máxima exaltación de las virtudes específicas del arte, para rendir, en el juego de su humildad y de su orgullo, la más alta servidumbre social. En su trascendencia está el porvenir del arte, en cierto modo.

LAGO

Cuando no hay más que malicia en el mundo. Cuando la ciudad es una inmensa batalla en que todos son enemigos de todos y si se hiciese la radiografía de la ciudad se vería a cada ciudadano pertrechado de todas las armas a la defensa y ofensa de su prójimo. Cuando está vigente para todos el adagio de «piensa mal y acertarás», por una feroz rivalidad de egoísmos sin tregua. Cuando la envidia ha minado los fundamentos, y toda inocencia se hace sospechosa. Cuando la inteligencia no se

tiene en activo con ansia de luz, sino por pura maquinación cerebral obstinándose en hacer dogmatismo de cualquier arbitrariedad y todo está previamente clasificado por una turbia propensión intelectual. Cuando se va con la ofuscada visión de un siglo de retorcimiento y malabarismos o con el torcido gesto de suficiencia que se pone en guardia ante el timo. Cuando se lleva en la cabeza el tío-vivo de la juerga del mundo, no se puede ver la claridad donde exista. Y en la pintura de Antonio Lago hay claridad: una claridad original, del principio del mundo. Yo pongo la mano en el fuego por su inverosímil inocencia. Ha pintado un Paraíso terrenal, pero toda su pintura es paradisíaca. Lago ha hecho que esas cosas tan prosaicas, tan manidas por la civilización como un paraguas, una bata de percal o un búcaro, sean estrenadas en generación natural. Ahora que tanto se da en arte la categoría metafísica, el arte de Lago habría que presentarlo como una teología de la inocencia. Yo comprendo que ahora no interese el Beato Angélico más que, si acaso, por un resabio de dulzura sentimental. Pues bien: al fraile de Fiésole no le pidáis que os dé la imagen del infierno de Dante, ni siquiera la sombra del pecado sobre la frente del hombre. Al buenazo de Lago, dejadle también con su mundo recién nacido. ¡Por Dios, que nadie le vaya con formularios, ni teorías! Ahí está la obra: no la toquéis, que es un milagro la flor en el asfalto. Que alguno de los que andámos por el tráfago asfixiante de este mundo, encontramos el mejor alivio en la pintura de Lago, que nos refresca el alma. ¡No le quitéis a la vida siquiera este último encanto!

LARA

Carlos Pascual de Lara podía haber recorrido el mundo entero, pero no ha salido a cincuenta metros de la Cibeles. Parece que lo ha visto todo, pero no vió nada. Por su obra os asomáis a un caleidoscopio universal, inmensamente vario de imágenes vivas. No busquéis en la prensa la última noticia del mundo. Si una faceta minúscula se escapa a su obra la ten-

dréis en su vida, en su palabra, en esa alegría suya, vencedora siempre de la reciente tragedia. Llevó su arte al teatro, al libro, al lienzo, al muro, al periódico, a la escayola... llevó la taumaturgia de una filigrana henchida de aliento vital. Nadie le enseñó nada y él escuchó todas las lecciones que se han dado en el mundo. Hasta la cosa más sencilla, esa caligrafía infantil de algunas ilustraciones suyas, está preñada de una sabiduría antigua que recogió hasta la última novedad. Es fabuloso el mundo de Lara. En la exposición alguien ha tropezado con lo anecdótico de una técnica que no comprende, ese mosaico de imágenes, cruzadas en extraña geometría; pero sus ojos no han visto que Lara le ha dado a cada tema su atmósfera exacta. Lo habéis oído decir de Velázquez : ese aire, ese aire que circula distinto en las «Meninas», en las «Hilanderas»..., pues aquí se le ve enrarecido en el «Billar» y oliendo a tabaco, y diáfano y matinal entrando como un aura en el interior hacendoso de la «Sala de Costura», y el alborotado de «Circe» con el polvo de la alfombra y el sudor de los caballos. Y en la «Escena Escolar» se está viendo a la maestra que no figura en el lienzo. Ya sales harto del estruendo luminoso de «La Verbena»; ya le quieres disipar a esa mocita estudiante la forzosa trigonometría con una rima de Bécquer por el jardín florido que le inventó Lara.

Cuando luego vengan esos señores de la lupa a hacer historia, encontrarán en la obra de Lara esa ley de la vida de una época que está hecha por la reacción del hombre y todo lo que le rodea : para darle en algo la razón a Taine.

GUERRERO

Desde los comienzos de milenarias civilizaciones, desde que está el hombre sobre la tierra, precisamente por ser hombre, no se conformó con la esperanza del surco y necesitó inventar la geometría de los astros. También hay hombres que no levantaron la vista de la altura de sus pies. Estos tales no

comprenden por qué es necesario la cosmografía y por qué se hace imprescindible arrebatar el misterio de las cosas. Del conocimiento al amor y a la posesión hay un salto que el artista da fulminante hasta la criatura que brota de sus manos. Este proceso que no es acto especulativo, que es arrebato de la vida, por la belleza; que reclama con violencia todas las facultades del artista para engendrar la obra, tiene en José Guerrero todos los síntomas del triunfo de las cosas. José Guerrero es un buen meridional y se le inflama la sangre a la más liviana tentación de su secreto. Sólo hay dos maneras de encararse con la belleza : o por disciplina de amor, que impone rigor de orden y mediada, o se sale derrotado de amor en el abrazo como oblación gloriosa. De esta romántica suerte es el arte de Guerrero. Romántico en sentido genérico, nada más descubrir la ley misteriosa de las cosas, esa geometría que las liga en sistemas de belleza, apenas puede resistir el hechizo, y ahí tenéis la revelación en su pintura, ganándole el alma. Ahí tenéis su fuego devorándole la pincelada. Apenas ha podido sobreponerse a la emoción : la emoción directamente ha puesto los colores estremecidos en la tela.

José Guerrero ha aireado su sangre por Europa, pero cada rincón de Europa parece traicionarle calentándola más. París no es precisamente atmósfera de pinos. Roma sí, y también Suiza. Yo creo que estos aires le han templado con mesura clásica. He visto en la «Panorámica de Roma», en paisajes del lago Thon y hasta en esos dibujos de «lavanderas» y «areneros», el imperio de apolínea categoría. Ahora que, enconado por un ardor que a Guerrero se le escapa por los intersticios de las venas, José Guerrero nos ha revelado la correspondencia y armonía entre las partes de la naturaleza, y la pasión de sus potencias nos descubre su propia tragedia encubierta. Esta figura se llama temperamento.

VALDIVIELSO

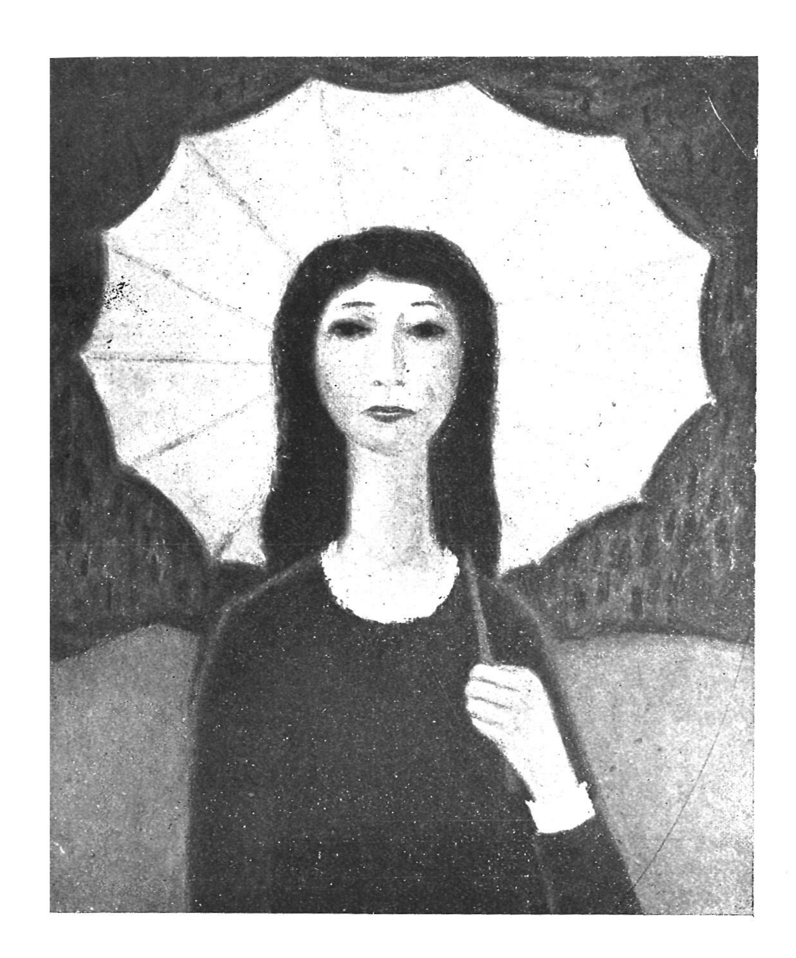
Pues sí, amiga mía; se puede dar la más alta y grandiosa concepción poética entre las tapias de un árido hotelito del

suburbio de Madrid, como me dicen que se hizo la poesía de Vicente Aleixandre, de igual manera y por la misma razón que se ha dado todo el fenómeno luminoso de los vitrales medievales dentro de cuatro paredes de un cuarto oscuro, en un barrio de la capital, por obra y gracia de la pintura de Antonio Rodríguez Valdivieso. El arte siempre se produce por una urgente y desmesurada necesidad vital, que no es precisamente la del estómago. No llegaría yo a tan baja alusión si no fuese ésta la razón última de tantas incomprensiones. Cuando no se aprecia más que el brillo de la carne en el desnudo, la transparencia del vino en la vasija o el arrebol de la manzana, no se puede pensar otra cosa que llamar naturalismo al procedimiento de excitar el jugo gástrico de un hambre atrasada. El mejor arte así es el mejor cartel de una taberna. También se ocultan bajo el mismo nombre apetencias menos confesables. Lo que no podrán comprender jamás es que la más excelsa mística, como la más fabulosa concepción imaginativa, es una necesidad, una acuciante necesidad, imperiosa, irresistible, del espíritu. La pintura de Valdivielso es la más suculenta cocina para las exigencias del alma.

Yo no sé qué hace este hombre con el color, como no sé lo que hizo San Juan de la Cruz con las palabras para que de la erótica hiciese el mejor lenguaje para hablar con Dios. Lo que sí sé es que el realismo hizo del arte un abrevadero de los sentidos, y en esta pintura los sentidos han vuelto a la alta función de servir las más nobles aspiraciones del hombre. En Valdivieso, el arte es creación del espíritu y para el espíritu. Y esto puro y exclusivamente por valores plásticos. Valdivielso no sabe hablar de otro modo. La gran conquista de este pintor es haberle ganado al arte lo que es del arte. Valdivielso es el mejor soldado de sus fueros.

Allá en su rincón del Albaicín pintaba como veía que pintaban los pintores. Los pintores siguieron pintando como pintan los pintores; pero él, por una agudeza extraordinaria de la vocación, ha dado con las virtudes esenciales del arte. Luego, su excepcional probidad que le ha tenido alerta constante, ha

logrado la máxima tensión de sus resortes en aras de la más potente expresión. Los pintores no tienen nada que decir. La pintura de Valdivielso es de una elocuencia avasalladora. Ese interior de la «Violonchelista», ese «bodegón», ese «paisaje nocturrio» son de una prodigiosa opulencia, con riqueza de formas y colores inéditos. ¿No ve, amiga mía, que este chico sencillo goza de la fastuosidad de un rajá? Todo se hizo con la medida del alma.

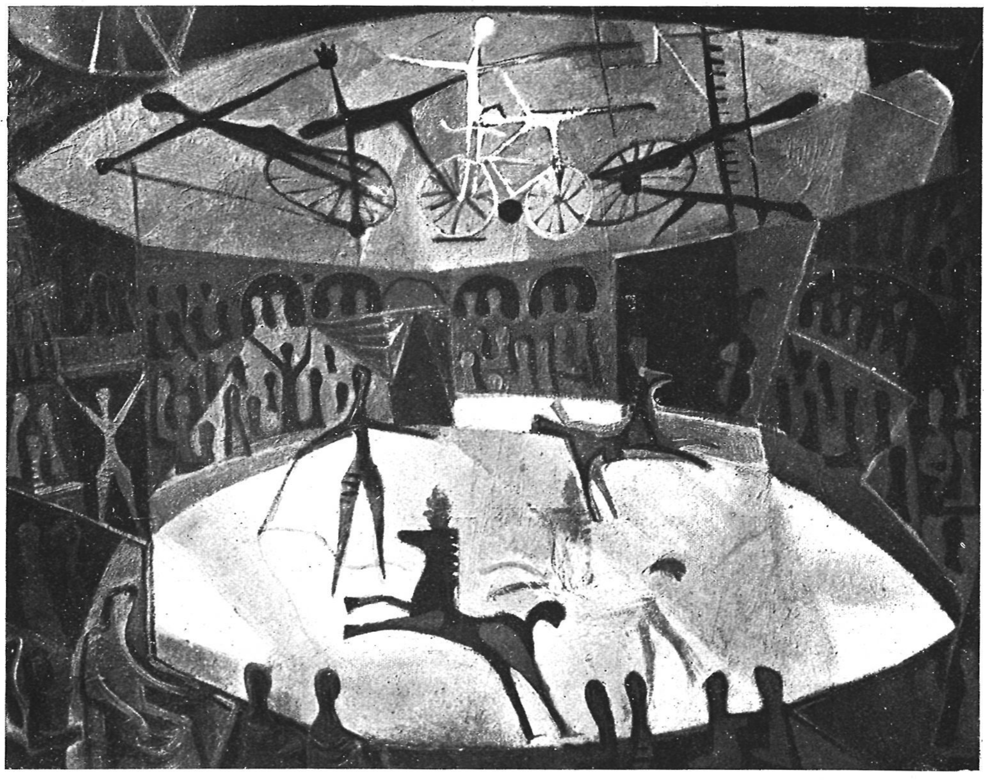


LAGO: Muchacha.

LAGO: Paraíso terrenal.



Lara:



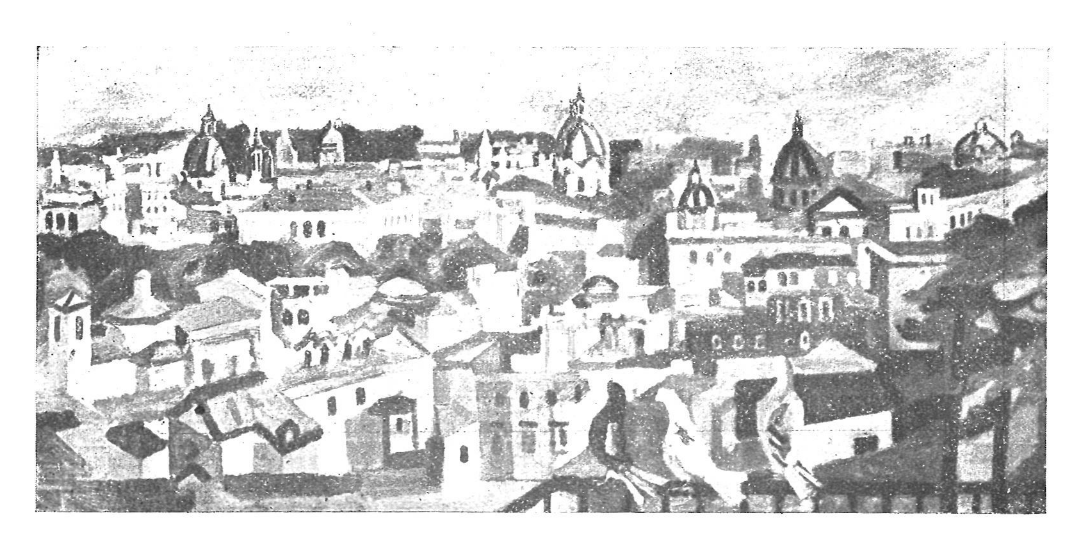
Lara: Circo.

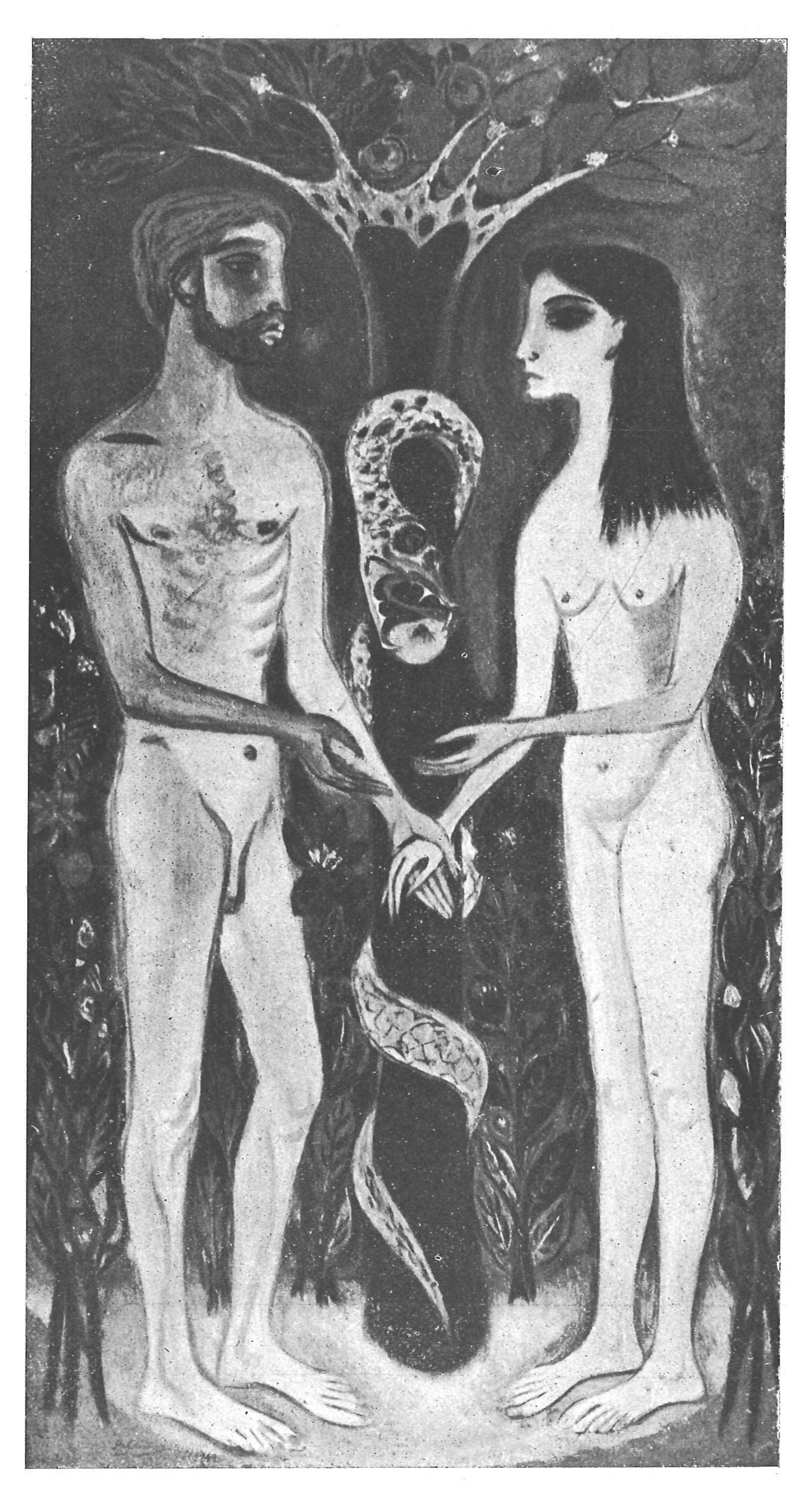


LARA: Escena escolar.

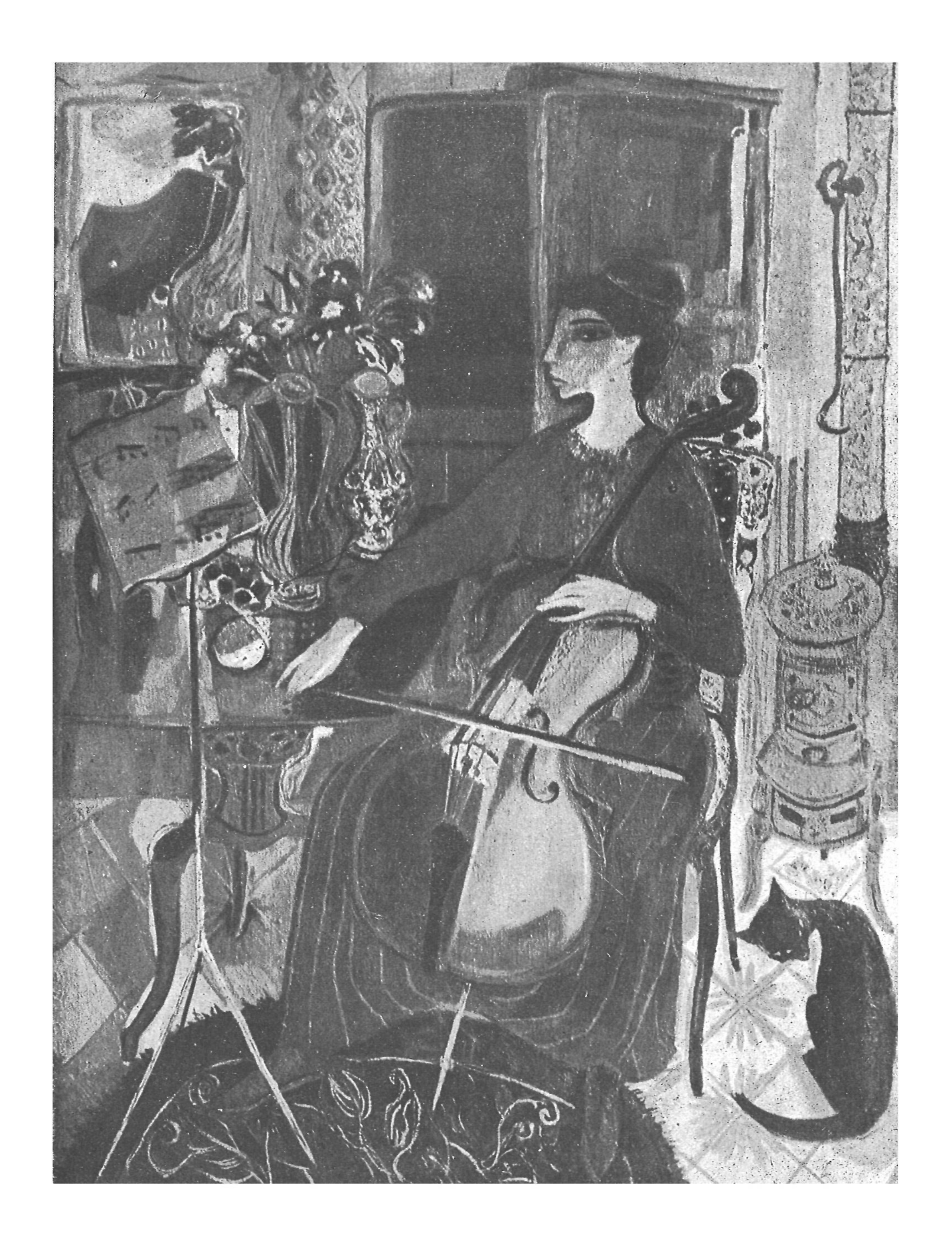
Guerrero: Pasaje del lago Thon.

Guerrero: Panorama de Roma.





VALDIVIELSO: *Adán y Eva.*



VALDIVIELSO: Violonchelista.

DOS NIÑOS DE AMERICA

POR

EULALIA GALVARRIATO

I

BIENVENIDA

EL salto en avión había durado más de treinta horas. Era otro continente y otro hemisferio. Andaba yo como a tientas, apoyándome a medias en lo que veían mis ojos y podían alcanzar mis manos, y a medias en la evocación vieja, de cosa inasible, que unos determinados nombres habían tenido para mi vaga imaginación de niña en la escuela, y me repetía, tratando de resucitar la sensación de entonces: «Buenos Aires, Montevideo, el río de la Plata...» y me veía otra vez con uniforme negro y cuello planchado, y tornaba a ver ante mis ojos el mapa con su gran mancha clara, el océano, y a un extremo, chiquitita y cercana, conocida en todas las arrugas de su contorno, indudable, la vieja piel de toro nuestra; y al otro extremo, allá abajo, tan lejos, tan remotos, unos puntitos negros con esos nombres encima: Montevideo, Buenos Aires, el río de la Plata... Recordaba yo lo que esos nombres habían tenido para mí de fantasmas, de ser sólo eso, nombres, tras los que se ocultaba lo imposible, lo que no se podía ni imaginar siquiera, lo casi ni soñado. Y ahora, mis ojos se posaban en árboles a los que el viento, como a los nuestros de casa, estremecía las ramas; y mis pies pisaban yerba verde, nacida al otro lado del mar, tan igual a la de mis valles; y mis manos partían el pan, y quedaba en ellas el mismo olor caliente de aquel pan de mis veranos de niña en el norte.

Sí, todo se acercaba, se entregaba; todo era, después de todo, tan sencillo. Y me repetía los nombres, como antes, en la escuela, «Buenos Aires, río de la Plata, Córdoba, Mendoza, Tucumán...» Y sentía, de nuevo, que todo era distinto; que estaba lejos; que los caminos, los caminillos que seguían mis ojos, acompañándolos, hasta que se perdían por detrás de una loma, o se internaban en lo espeso de un bosque; o se tendían largos, seguros, en rectas sin vacilación, o zigzagueaban trepando, buscando su camino, agarrados como alimañas a las arrugas de la tierra...; sabía que aquellos caminos, por mucho que buscaran, nunca se encontrarían con un camino nuestro; que aquellas mariposas nunca se atreverían sobre el mar; que aquellos pájaros...

¡Y los pájaros eran tan distintos...! El teru-tero, negro y blanco, tan esbelto en sus patitas altas, tan como ninguno, que yo acertaba siempre a distinguirle de todos cuando estaba posado en el campo; y el hornero, o más bien su casita, su nido, construído en casi todos los palos del telégrafo—¿cómo acertaría a vivir cuando no había telégrafo?—casi, matemáticamente, en uno sí, y en otro no. Y el benteveo, siempre asomado al agua del estanque, como un Narciso de los pájaros, y los loritos, los grupos de loritos intensamente verdes, que se entrelazaban volando, delante del coche; y las lechuzas pequeñas que se posaban a los lados de la carretera con un aire tan provocador... Pero si los mismos gorriones, los gorriones pardos, redonditos, que picotean y saltan en las aceras, eran diferentes:

—¡Si son gorriones!—decía, con alegría, yo.

Y luego me quedaba callada, despistada, mirándolos. ¿Es que eran mayores? ¿Más pequeños? ¿Eran más bolita que los nuestros o más alargados? No lo sabía, y no lo sé. Y me quedaba con un poco de angustia, como si se estuvieran riendo de mí.

Y los árboles....Los había enormes, de tronco enorme, hechos como de muchos troncos retorcidos, con las raíces fuera de la tierra, y un verde profundo:

—¿Qué es ese árbol?—preguntaba.

Y era el ombú. Y otro era el ceibo. Y otro, sin flor entonces, sin su precioso azul ilusionado—que más tarde había de ver cerca de Lima—, era el jacarandá. Y otros los transparentes. Y muchos más... Yo preguntaba, miraba sin descanso, quería aprender a reconocerlos para hacérmelos míos, y, a veces, lo lograba. Los trans-

parentes ya no me engañaban; no me engañaban casi nunca cuando estaban unidos formando setos altos, porque a través—era verdad su nombre—se adivinaba el cielo del otro lado; pero en cambio, si crecían aislados, con porte ya de árbol, nunca, nunca, acerté a distinguirlos. Y otra vez me quedaba un poquito de angustia.

Y luego, en los árboles, en un árbol cualquiera, en una rama cualquiera, de la que, además, a nuestro antojo, podíamos quitarle para posarle en otra; o sobre una piedra, o sobre los hierros de una ventana, desprendido, desarraigado, como un milagro, ese clavel del aire...

Sí: andaba despistada, buscando en una ondulación sencilla del suelo, en un agruparse de árboles, en unas matas bajas, en el correr de unas nubes, la semejanza con lo siempre vivido y amado, para no sentirme, yo también, desprendida y sin arraigo: ajena.

Y lo que más me desasosegaba era el cielo de noche. Buscaban mis ojos, incansablemente, como si pudieran tener el poder de atraerlas, las estrellas sabidas; pero el cielo, ¡era tan distinto...! Más oscuro, más bajo, ¡las estrellas estaban encima! Y eran menos estrellas, ¡y tan desconocidas! ¡Se agrupaban de modo tan distinto...! Y pasaban mis ojos, aturdidos, de una en otra, y se quedaban fijos en los huecos oscuros entre ellas, y me sentía perdida, sin albergue. Me repetía entonces, para hacerla más mía, recordándome que era amiga vieja, repetía su nombre como antes, cuando le pensaba, allá, bajo mi cielo, pensándola: «La Cruz del Sur... La Cruz del Sur...» Y la miraba ahora encima de mí, la miraba con respeto viejo, única amiga entre todas aquellas luces indiferentes. Y entonces, sí, me sentía sola y sin raíz, desprendida, como un vilano suelto, y me daba angustia.

Y la lengua... Sonaba dulce, dulse, *el castellano con su ausencia de ces, con sus jotas suaves, con sus palabras perfiladas, bien terminadas; sonaba extraño el imperativo,* andate, *sonaba extraño el* vos... *Y era también un estar y no estar; un sentirse en lo propio, en lo más de uno mismo, y al mismo tiempo ajeno, diferente. Sí: un poco desorientado.*

Pero estaban los niños. Y con los niños, aunque a veces me dieran lecciones, siempre me entendí bien:

Llegábamos a Córdoba, la Córdoba argentina. Otra vez, como siempre, lo tan cercano, en ese nombre, y en la posición de la ciu-

dad, tan parecida a la de la nuestra; y para hacerla aún más cercana, un hombre, nuestro D. Manuel de Falla, había vivido y había muerto en ella y cerca de ella. Pero, cuidado, a pesar de todo, era una Córdoba distinta... Nadie había estado a esperarnos en el aeropuerto. Fué la única ciudad en todo nuestro viaje que sirvió sólo de descanso para nosotros, a la que no nos llevaba el trabajo, sino el deseo de verla, nada más; a nadie habíamos anunciado nuestra llegada; nadie sabía en ella de nosotros, nadie, ni una sola persona.

Y sin embargo...

Acabábamos de llegar a la ciudad, a la que apenas si habíamos entrevisto a través de los cristales del coche que nos conducía desde el aeródromo; entrábamos con nuestras maletas en aquel instante en la habitación del hotel. Aun no me había quitado el abrigo; desde la puerta misma, al echar la primera ojeada a la habitación que iba a ser mía durante veinticuatro horas, vi, enfrente, la ventana, y a través de los ligeros visillos, distinguí, al otro lado de la calle, otra ventana, y en ella, una muchacha tenía un niño en brazos. Me fuí derecha a él, como llamada, y aparté el visillo. Y entonces, en aquel mismo instante, casi sin terminar de apartar el visillo, como si hubiera estado esperando a que yo me asomara, el niño se llevó la manita a los labios y me tiró un beso. Voló entero mi corazón.

¿Cómo olvidar, ya nunca, esa bienvenida de Córdoba, esa bienvenida milagrosa y tierna de una ciudad en la que nadie nos esperaba y a nadie conocíamos; de la única ciudad, en todo nuestro viaje, en la que nadie podía darnos bienvenida?

¿Y cómo no quererla, ya siempre?

II

LECCIÓN DE GRAMÁTICA

Quiero recordar hoy aquella lección de gramática, la más graciosa lección de gramática, dada por la más linda profesora.

Aquella tarde, saltaba yo sobre el Plata, de Montevideo a Buenos Aires, donde debía reunirme con Dámaso. Ya había dicho adiós a mis primos y a la tierra uruguaya. La barcaza que había de conducirme a bordo del hidroavión se balanceaba junto al embarcade-

ro, esperando por no sé qué. Yo estaba ya sentada en la barca, sola entre extraños, con la melancolía que da siempre el irse, viendo cercana, y ya imposible, la orilla; viendo todavía cercanos, pero imposibles ya, al grupo de mis primos.

Era ese tiempo lento y cargado de las despedidas, como en las despedidas de los trenes, despedidas acaso para mucho tiempo, en que querríamos decir... Y no se sabe qué decir. Y dentro de nosotros lo trivial y lo serio andan tan confundidos, que se mezclan, se truecan, y si decimos: «mira, te he comprado esta novela para que leas en el viaje», sentimos cómo se nos apaga la voz súbitamente, y la frase, tan tonta, se vela de trascendencia; y lo otro, lo de verdad, «mira que no nos olvides», si acaso llegamos a decirlo, incapaz de cargar todo su significado, suena a cosa exterior, a vano, a trivial.

Aquella tarde, era distinto. Mi barcaza se balanceaba al extremo de un largo embarcadero; mis primos María Ester, Rosita, Marta, José María, habían quedado atrás, en el edificio de la aduana: demasiada distancia. Estaban allí, juntos los cuatro, quietos, mirando hacia mí. Yo quería romper la tensión. Además, era en los días últimos de julio, el invierno de allá, y hacía frío. Agité mi mano, al tiempo que decía:

—Iros..., iros...

Lo decía bajito, sabiendo que no habían de oírme, que no me podían oír; pero insistía con el gesto y la voz, bajito:

—Iros..., iros...

A mi lado, una niña volvió la cabeza hacia mí y la apartó de prisa, riendo. Yo había alcanzado a ver sólo el movimiento de sus negros tirabuzones que se escapaban de su capota azul.

—¿De qué te ríes?—le pregunté.

Ella volvió a mirarme de prisa, con un rápido girar de la cabeza que agitó otra vez sus tirabuzones. Ahora pude atrapar un instante sus ojos, medio burlones, medio avergonzados, ¡era yo tan mayor...!

—¿De qué te ríes?

Pero la olvidé. Volví a mirar al grupo de mis primos, a decirles adiós. La barca se puso en movimiento; ellos no se movían.

—Adiós, adiós... Iros...

Y otra vez, a mi lado, el mohín y los rizos de la niña.

—¿De qué te ríes, di?

No era gruñón mi acento, no, no lo era. La barca había girado, y no veía a mis primos, no veía ya la tierra de Uruguay. Era el primero de los países de América que me dejaba atrás, eran los primeros amigos, tan cercanos, de los que me apartaba. Y estaba en aquella barca enteramente sola. Sentía gratitud por aquellos ojitos burlones, y repetí, casi ya con súplica:

—¿De qué te ríes?

Y ella, envalentonada, se atrevió a mirarme, todavía con un deje de burla.

—De que desís *iros..., iros...*

—¿Sí? ¿Y cómo tengo que decir?

Escondía otra vez la cara, avergonzada, pero creo que ahora se avergonzaba por mí, por mi ignorancia. ¿Cómo era posible que una persona tan mayor, tan mayor, no supiera...? ¿Y había de ser ella, una niña...?

—Anda, dime cómo debo decir.

—Debés desir, andate .. andate... (1).

—Ah, es que tú no sabes que yo no soy de aquí. Tú, ¿eres argentina?

No, era uruguaya, de Montevideo.

—Yo no soy de Montevideo ni de Buenos Aires: yo soy española.

Me miró con los ojos redondos, sin comprender mucho.

—¿Sabes dónde está España?

No, no lo sabía. Quizá era la vez primera que el nombre llegaba a sus oídos.

—Mira—le expliqué—: es un país muy pequeño, pero muy bonito, y que está muy lejos, muy lejos, al otro lado del mar. En un barco grande tardarías casi un mes en llegar hasta allí.

No estoy muy segura de que esta palabra, «mes», despertara una idea muy clara detrás de aquella frentecita de siete años, pero volvió a mirarme con ojos asombrados. Le expliqué:

—Allí hablamos lo mismo que vosotros, sólo que un poquitín distinto, pero muy poquitín, después de todo: ya ves cómo tú y yo nos entendemos.

Y ella sonrió convencida.

---

(1) La niña no entendió bien el plural de mi frase—frase, por otra parte, incorrecta, pues yo usaba el infinitivo y no el imperativo: *idos*, tan poco frecuente en plural en este verbo—, y la interpretó en singular: *andate* equivale a *vete*; a *iros* correspondería *váyanse*.

Habíamos llegado al hidroavión. Ya a bordo, la llamé, y seguimos hablando. Teníamos debajo la sábana parduzca del río, casi mar, de la Plata, y encima el gris uniforme de un cielo invernizo. Ella no tenía miedo; yo, sí. Y no sé si para protegerla o para protegerme, la tenía abrazada por su cinturilla. Hablábamos de sus hermanos, de su colegio, y, otra vez, de España. Y, de pronto, le dije, con repentina pena:

—No tengo caramelos. ¡Qué pena, no tengo caramelos! ¿Te gustan, verdad?

Sí, ya lo creo que le gustaban.

—¡Si los tuviera...!

Y casi le pedía disculpa por no tenerlos allí, sobre el agua y bajo las nubes, para haber confirmado con ellos nuestra amistad, pero ella me sonrió, como para tranquilizarme, y su sonrisa quería decir:

—No importa, ¿sabes? Claro que me gustan los coramelos, y creía que me llamabas para darme uno. En realidad, lo estaba esperando. Pero no importa, ¿sabes? También soy tu amiga sin él.

* * *

Aquella tarde, sola yo en la habitación del hotel de aquel gran Buenos Aires, la recordaba. Recordaba sus tirabuzones, su capotita azul, sus ojos inocentes, nuestra breve amistad. Pensaba dónde estaría ella, en qué rincón de aquella ciudad enorme; en qué rincón del mundo, escondida para siempre de mí. Y sentía nostalgia de su cinturilla, de su amistad, apresada un momento, perdida ya entre un laberinto de calles, entre un laberinto de caminos posibles abiertos ante ella y ante mí en la ciudad, en el país, en el mundo...

Y luego fué como un milagro.

Estábamos en el comedor del hotel, en uno de tantos comedores de hotel, y al alzar los ojos, allí, allí mismo, con su madre y otras varias personas, estaba ella.

—¡Dámaso, si es mi niña!

La llamé con la mano, y ella vino corriendo, como a una amistad vieja. La abracé.

—¡Qué alegría verte!

Traía su misma capotita, y se reía sin burla. De pronto, recordé:

—¡Ay, qué pena! ¡Tampoco ahora tengo caramelos! No sabía que te iba a ver aquí. ¿Estarás mañana?

Sí, estaría mañana.

—Mira: mañana te los traigo. A la hora de almorzar, aquí, en el comedor.

Era toda una cita.

Pero al día siguiente alguien nos invitó a almorzar. Y a la noche, alguien nos invitó también, para la cena. Al otro día llevé mi cucurucho de caramelos de colores. Pero la niña ya no estaba.

Cuando al siguiente, nosotros nos marchamos también, sobre la mesa de mi habitación quedaba intacto, de nadie, de nadie para siempre, su cucurucho de caramelos.

Eulalia Galvarriato.
Travesía del Zarzal, s/n.
Chamartín de la Rosa.
MADRID (España).

CONTINUACION DE LA VIDA

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

EL INVIERNO

1

Día de nieve blanda.
Las cortinas echadas.
(Verdes, rojas, sus franjas.)
Una firma al brasero.
Un vaso con violetas.
Y tú enfrente.
(Una copa
de coñac, ya vacía.)
Tú, enfrente.
El cenicero
de plata. Angeles músicos.
(¡Qué etéreo Fray Angélico!
¡Qué agreste Zabaleta
y su clara acuarela
que es una puerta abierta
al campo, con lejanas

colinas soleadas,
nada más!)
El retrato
de tu hermana que ha muerto.
(Su marco isabelino
que se ahonda).
Recuerdo
el camino, con lluvia,
del cementerio. Cruza
la negra carretera.
(Y es más noble pisar
la tierra que el asfalto).
La flor de la algarroba,
azulina. ¿Recuerdas
los brillos de la avena?
Está el pueblo encharcado,
con bombillitas tristes,
ya en la noche.
Ha llegado
el auto. Los viajeros
que bajan: ropas húmedas
y zapatos con barro.

2

UN *vaso con violetas*
sobre el mantel bordado
por ti cuando eras novia.
Su canto gregoriano.
Sus músicos (sus pliegues
románicos), tañendo
vetustos instrumentos:
el laúd, la vihuela
de arco, los albogues,
el órgano de mano.

Hay pájaros con arpas
y panderos, y un árbol
estilizado.
(Nieva,
y han pasado dos años).
Recuerdo aquel proyecto
de Aduana para el puerto
de Vigo. (Entre la lluvia
los picos de las Cíes,
donde en verano incuban
las goviotas),
muy reducido a ejes,
muy bien resuelto (pero,
puse amor a Galicia,
temblor suyo ignorante,
en patios y tejados).

3

Los *libros.*
Y la niña
que se impacienta, y quiere
cogerlos.
(Son autores
ingleses, italianos).
La niña, en su cercado
de barrotes azules,
malhumorada.
—¡Pronto,
ven, pajarito, y llévate
a esta niña!
La niña
se tira al suelo, esconde
la cabeza.

Y el pájaro
es el de nuestra lámpara
de artesanía.
(Libros
franceses, alemanes).
Junto a la Galatea,
un Racine, *un* Verlaine,
un Antonio Machado,
y Francis Jammes, *desde*
Le poète et sa femme
o Le poète rustique
y su Almanaque, con
las flores, las legumbres,
los paisajes del año.
Y Mireya *(o* Mireio,
en provenzal), ¡qué diáfano
en sus quietas estrofas
todo lo no romántico!

4

LAS *cosas.*
Y la casa
cerrada. (Clavar clavos
para colgar los cuadros).
Tener casa. Tener
para siempre una esposa.
Y quererla.
Mirarla
con ojos que recobran
su ignorancia, queriéndola
sin hablar, acercándome,
coincidiendo con ella
en la misma sonrisa.
Estar siempre tan cerca,
¡y sentir que se aleja!

—y ser malo, a sabiendas—,
y ser bueno.
Y quererla.
Los días y las horas
frente al limpio, sensible,
matizado horizonte
de llanura manchega.
Vida nuestra; tan nuestra
y tan mía; queriéndola
sin hablar, comprendiéndola.
¡Señor, ya no hace falta
la muerte! (Antes, me hacía
mucha falta su inédita
mitad).
La nieve, fuera,
derritiéndose blanda.
Los caminos, los chopos
de invierno...
Pero crecen
la niña y nuestra casa.

5

RECUERDOS *de esto mismo.*
Ensueños verdaderos
de esto mismo.
Es el faro.
Pasan, blancas, sus ráfagas,
sobre las olas altas
del mar de Corrubedo.
Las oímos. Queremos
salir a verlas. Llueve
sobre el mar y la costa
de naufragios; los campos
de maíz y las dunas
solitarias (kilómetros

de arena golpeada
por el mar).
A la espalda
se han quedado los pueblos,
los prados, los cruceros
de piedra gris, los setos
de laureles, los muelles
del pescado.
El farero,
posa, grueso, su dedo
sobre el renglón cargado
tal vez de cervantinas
donosuras.
Y el faro
sigue, inmóvil, girando,
escrutando los lejos
brumosos del mar negro,
donde brota este viento
y estas gotas de lluvia
menudita en la cara
dejan de ser saladas.

6

MONTE *bajo. Carrascas,*
Las urracas. Las jaras.
Las colmenas. La curva
del camino —su débil
blancura— con el pino
grande. El guarda y su perro,
¡tan tiñoso, tan tierno!
Crepúsculo en el pino,
y ya empieza a moverse
la luna entre las zarzas
de los escarpes, entre

los leños del vivero
junto al río.
Hace húmedo.
Pero sube el espacio
de la noche.
La casa
como una lucecita
celeste en la distancia.
(Luz de velas. Las sombras
tiemblan en las paredes,
se agrandan, se deforman...)
Los pájaros nocturnos
que silban lejos, cerca.
Los sapos, más sutiles
cantores que los pájaros.
Y Bach, desde el piano,
aislando aún más la casa
en el monte y la noche.
(Piso el verde relente
de la trocha, acercándome...)

7

LAS *horas. Sus pisadas*
huecas. ¿En qué desierta
plazuela, o callejuela
sin ruidos, nuestra casa?
¿En qué fecha de un tiempo
no vivido?
(¿Y la niña
que empezaba a tener
dialecto propio, intrépidas,
venideras palabras?)
Nuestra casa —y la niña—
perdida.

Y yo buscándola
sobre el mapa.
Buscando
por el mar y sus playas,
por las faldas quebradas
de los montes, los pueblos
y las viejas ciudades,
tan ceñidas de huertas,
de murallas, de árboles,
tan pausadas y anónimas
como los pueblos, aunque
un poquito más grandes.
Buscando, no alejados,
quiméricos oasis,
sino estas mismas aguas
regadoras y alegres
que tengo aquí: su pelo,
sus mejillas, su frente...

8

UN *pueblo y su espigado*
campanario entre pardos
camellones que empiezan
a verdear.
Sus cuestas
hacia el río; agua turbia,
terrosa, turbulenta.
Y un repecho florido
(tan indefenso en esta
quietud).
Sol de las cinco
de la tarde. Collejas
con sus flores colgantes,
y espiguillas curvándose.

Sobre el color violento
de los cerros cercanos,
la suavidad violeta
de la sierra.
Cruzado
ya el puente, entre los cerros
y la sierra, que ahueca
sus faldas, y se hace
de bulto, ¿en qué apartada
cañada, nuestra casa?
¿En qué hocina furtiva,
creciendo, entre las coles
azules y los lirios
morados, nuestra niña?
O, todavía un poco
más lejos, ¿en qué valle
serrano sube un humo
tranquilo entre los troncos
rojizos de los pinos?

9

N*o hay prisa.*
Y hace rato
que no hablamos.
(Sabemos
que está bien. Sonreímos.)
Verdes, rojas, las franjas
de la cortina. Invierno.
Y no hay ninguna prisa.
Ya cantarán los pájaros.
Ya se abrirán las lilas
y las rosas. La niña
romperá a hablar.

Despacio,
va pasando el invierno.
Estoy solo. (El cuadrado
corralillo, vacío.)
Radio floja lejana.
A través de tabiques,
la voz de un hombre hablando,
dando noticias. (Siempre
noticias.)
La butaca
sin ella.
Me han dejado
solo.
(Están los juguetes
tirados por el suelo,
y el libro abierto, sobre
la camilla.)
Hay violetas,
Y el locutor que sigue.
terco, dando noticias
que no escucho.
Despacio,
con su nieve, el invierno,
con el sol de los viejos.
(Ser viejo: haber vivido
más acá de los hechos.)

10

ÉPICA *de los días*
señalados, y lírica
de los días diarios.
(Como en esos rincones
transparentes de esquilas,
apenas vislumbrados

en los últimos cantos
guerreros de la Eneida.)
Los trabajos secretos
de los días. Las obras
que brotan, diariamente,
de la actitud. (Los hechos
que son independientes
de nosotros.)
La niña
—su manecita— pega
en el tabique. Y sigue
desfilando el invierno.
Pasa, y no pasa.
Crece,
y no crece, la niña.
Y envejezco. Envejece
nuestro amor: labios húmedos,
empañadas miradas
de amor que se hace viejo
(más usado, más nuestro
por el tiempo).
¡Qué largos
años! ¡Bendito seas,
Señor nuestro, en el tiempo
y por el tiempo!
(Fuera,
la nieve de este invierno.)

11

QUERERLA así.
(Viviendo
lo que tengo.)
Y soñarla.
Soñar, así, su frente
clara, su pelo suelto,

sus pies que van descalzos
por los caminos...
(Blancos,
apretados senderos
de un sueño, que nos llevan
¿adónde? ¿En qué recodo
brota un dolor más hondo
que la muerte?)
Tres, cuatro,
diez, doce, quince años
tendrá la niña.
Esbelta
de cuerpo, irá creciendo
por la casa.
Las monjas
—¡la Madre Superiora!—
nos robarán sus horas
adictas de curiosa
colegiala.
¡Ojos míos
viejos, corazón mío
viejo, cargado de años,
de mis años, mis obras,
mis trabajos secretos
frente a este mismo plato
de plátano mezclado
con jugo de naranja
(frente a este mismo ensueño
repartido en el mapa)!
Nosotros dos (y ella
chiquitina). Nosotros
(Su risa dormida.)
tres.

12

DUERME.

(Y nosotros dos
no hemos ido al estreno.)
Duerme.
(Y hemos estado
guisando juntos.)
Duerme.
Nubes rápidas. Viento
que viene de los Gredos.
Cielo grande nocturno
y un gran lucero verde.
(Las fiestas, y su traje
de noche —y su belleza—,
mientras la niña duerme...)
De sobremesa, hablamos
tal vez. Poco. Y volvemos
a callar. Nos miramos
a los ojos.
Decimos
lo mismo.
Y nos queremos
hacia la primavera
y el verano, hacia el campo
y su olor despejado,
hacia el mar y sus barcos.
(Mientras la niña duerme.)

13

DUERME.

Dentro de poco
dormiremos nosotros,
también.

¿Se habrá quedado
Dios en vela? ¿Sus ojos
seguirán recordando
—con el viento en los árboles
veraniegos— la estela
fugaz de nuestro barco?
En esta noche oscura
de cosas que se agrupan
sencillamente tuyas
en torno a nuestro abrazo,
no hace falta que veles,
Señor. (Y, sin embargo,
siempre será mejor
que te quedes despierto,
como un lucero grande
sobre el viento.)
Se hunde
fatigada en el sueño
la casa.
Nos acechan
peligros separados,
pero si estás Tú en vela
dormiremos más juntos
los tres, casi los cuatro.

Luis Felipe Vivanco.
Reina Victoria, 60.
MADRID (España).

3



UN "RAUDAL" DE POESIA

POR

GERARDO DIEGO

HAY títulos que prometen y cumplen. *Raudal,* libro de poesía de José Rumazo, es uno de ellos. Siempre que me encuentro en posición bien visible la palabra *raudal* me acuerdo de la espiritual dedicatoria del *Cancionero de la Vida Quieta,* de Enrique Menéndez, a su no nombrada esposa :

¿Versos a ti? No haré tal.
A ti el alma en donde brota
de los versos el raudal.
¿Para qué quiere una gota
la dueña del manantial?

También este otro raudal, este nuevo manantial, alude constantemente, sin apenas confesión concreta, a quien paralelamente le alimenta. Y lo que vierte el libro no son escasas y avaras gotas, sino todo el chorro, el cauce, el raudal de una copiosa vena poética. José Rumazo se acredita con este libro de auténtico poeta lírico, sin duda uno de los más puros, personales e intensos del parnaso ecuatoriano contemporáneo, que desearíamos conocer mejor para calcular con exactitud el puesto que a nuestro poeta le corresponde.

Una nota preliminar advierte al lector : «La mayor parte de las poesías de este libro fueron escritas alrededor de 1932. El autor considera la presente como la única edición válida de sus primeros versos.» La interpretación recta de estas palabras supone varias cosas. Primera : que estos son los «primeros versos», con todo lo que ese

adjetivo numeral descuenta de imperfección y espontaneidad. Segunda: que tales primeros versos vieron la luz, ya en forma de libro, ya en publicaciones periódicas, hace bastantes años. Tercera: que aquellas versiones espontáneas y apresuradas han sido revisadas o, al menos, corregidos los errores de imprenta, para la presente. Cuarta y última: que después de diecisiete años, el autor se considera más diestro y responsable de su arte, como Santa Teresa al compararse con el platero en el libro de sus *Fundaciones*, pero que, no obstante, no reniega de sus frutos juveniles y quiere salvarlos, abrazándolos y quizá retocándolos en esta ofrenda tardía. A ello se añade la agregación de algunos poemas más recientes, que no parecen disentir del tono y maneras de los prematuros.

En efecto, sabemos por confidencia directa del poeta, que José Rumazo sigue trabajando en poesía con ilusión creciente y piensa, con razón, que su obra madura ha de mejorar, cuando se publique, la estimación, ya considerable, que a los buenos aficionados merece su primera salida. Puede estar seguro el noble poeta de que este *Raudal* no daña de ningún modo su reputación. Todos los defectos que una lupa impertinente pudiera hallar en sus páginas no llegarían acumulados en un platillo a hacer vacilar la inclinación decidida de la balanza por el lado de los justos.

Ante todo, y volviendo a recoger la sugestión y el paralelo insinuados por el título, la poesía de Rumazo es de aquellas que reúnen, junto a los valores puramente estéticos, los morales y generosamente humanos. Hay libros de los que se exhala como un perfume de salud espiritual, como una esencia concentrada de bondad y caridad, y éste es uno de ellos. Si por ventura no conocemos al autor antes de leerlos, nos basta la emanación de su obra para sentirnos de una vez para siempre sus amigos. Si lo éramos ya con anterioridad, el libro nos confirma y nos intima más con los secretos y riquezas de un alma pudorosa que no se nos había revelado totalmente hasta la efusión purísima de una inocencia poética. Inocencia, es decir, ignorancia de sí misma, porque las almas buenas no saben que lo son. Pero la poesía justamente las pone de manifiesto para todos y quizá para el propio cantor, sorprendido de su mismo límpido caudal.

Las poesías contenidas en este libro pueden dividirse en dos grupos. Uno constituído por las de arte mayor, a veces de larga extensión, verdaderos poemas en toda la anchura de la palabra. Otras, las más esbeltas, concretadas y líricas. Las primeras responden bastante bien al concepto que nos formamos de la tradición de la poesía ecuatoriana, fiel al robusto Olmedo y no menos leal a la grandiosi-

dad de una naturaleza gigante. En la técnica, estos poemas suelen adoptar la forma de cuartetos o serventesios alejandrinos, con alguna licencia de rima de cuando en cuando. Por la majestad de su vuelo, la riqueza de su vuelo, la riqueza de su vocabulario, el primor recargado de sus metáforas e imágenes y la valentía de sus hipérboles acusan al poeta formado en el centro del mundo, ante el ejemplo doble de una orografía sublime bajo un cielo y un aire de implacable fulgor y de un arte, doble a su vez, con el recuerdo autóctono y la presencia de lo hispánico en construcciones, labras y repujados. Se podría seguir paso a paso en esas estrofas abultadas y nobles la doble vocación de lo épico y simbólico con grandiosidad sin límites y de lo perfecto, plateresco y apurado en la ornamentación de los detalles y en la intimidad misma del sentimiento.

Tomemos, por ejemplo, el primer poema, «Organo de la Tierra». Se anuncia tremebundo y potente como un «Castigo» de Hugo o como un salmo de Díaz Mirón, de Chocano o de Salvador Rueda :

Organo clamoroso, con tubos de cisternas,
con voz del agua clara y de la tierra oscura,
con el fuelle marino de las auras eternas,
órgano que aconteces en mi más alta altura.

Pero ya en la tercera estrofa, al evocar el mar, lucha la imagen inmensa. «En sus caderas hondas se estrecha el mar, se ahoga» con la profunda, vívida y fresca de autenticidad :

«Por la blanca hojarasca que por el agua boga
va con tiento mi barca estrujando la espuma.»

Un poco más abajo tropezamos con otro verso hondamente conmovedor :

«El mar amargo, verde, como hiel del planeta.»

Y así, alternando el grandioso ademán retórico con la retenida emoción de la imagen inédita o de la confidencia bañada en luces de amor, va siguiendo el poema, todos los poemas de ese tipo, su marcha solemne y por fuerza, caprichosa y gratuita. No son defectos precisamente los que acechan a esa clase de poemas de órbita desmedida y estrofa breve y cerrada. Son más bien excesos, nobles excesos y gratuidad de transiciones o modulaciones no bastante justificadas. Son, en suma, los mismos riesgos de la forma musical que no se arredra ante la vastedad del molde y la ampulosidad del gesto total.

El más importante poema de esta clase es, creo, el que se llama,

como el libro, «Raudal». Si en él sobran estrofas y algunos detalles se pueden mejorar, nos vale en cambio un formidable y purísimo raudal de la mejor vena poética. Citar todas sus bellezas supondría llenar casi tantas páginas como el poema ocupa, aun prescindiendo del tentador comentario. Hallamos tan pronto una imagen de limpio creacionismo, que hubiera hecho las delicias de Vicente Huidobro:

«Aspas de los molinos van el aire enrollando».

como la adivinación de tipo «surrealista»

«Yo poblaré mis células de la angustia de amarte»,

o bien la desaforada imagen tropical:

«Mi expectación, camello que al simún se condena»,

Y cuánta ternura en la evocación de la amada, a la que pertenecen estos dos serventesios:

«No vuelvas nunca al mar: si la luna remota
entra en la luna verde de tu mansa pupila,
se ahogará temblando, como herida gaviota,
en tanta lontananza de tanta agua tranquila.
Y no vayas al campo con esa cabellera,
seda de oro en capullo, borrasca de trigales;

Verso divino este último, que renueva imágenes milenarias con indecible novedad y encanto.

si sales al camino creerá la pradera
que anda la madrugada descalza en los rosales.»

En cambio, otras estrofas nos traen un efluvio de poesía hispanoamericana melancólica e inconfundiblemente continental, de la que siempre nos sorprende a los europeos. El mejor poeta mejicano o argentino se enorgullecería de firmar esta estrofa, cuyo tercer verso es conmovedor:

«Inicia algún preludio; quisiera acompañarte
con un verso doliente, sensitivo y ligero;
sálvame del cansancio de conversar aparte,
de tener a tu lado corazón forastero.»

Igualmente el fragmento destinado a cantar la fecundidad, la maternidad, es de una calidad exquisita:

«En el bisel de tu alma te duplicas tú misma.»
«El hijo titubeando vendrá un día a tu casa,
como el agua llovida al hoyo de una roca.»

El parnasianismo cálido y emotivo, a diferencia del de los grandes maestros de esa escuela, llega en ocasiones a aquilatarse con los juegos regalados y siempre misteriosos de la aliteración y la paranomasia. El tema de la «Sirena», muy impresionista, le inspira a lo Debussy escarceos de isla joyosa:

«Balandras, balanceos, ritmos de bienandanza,
velando a los veleros en lento sube y baja.
En baja mar, bajeles; en alta mar, bonanza,
y nada en la ensenada donde el mar se relaja.»
«Ella al mirar rielando, crea brisa riendo,
tenue brisa salada con la sal de sus lágrimas.»

Algunos de estos poemas mayores se inspiran en la leyenda india. No olvidemos que Rumazo es además un historiador e investigador de documentos y un poeta dramático, que recoge admirables tradiciones de la «Leyenda del Oro» y de «El Cacique Dorado». No nos sorprende, pues, encontrarle ahora asimilando en su verso conjuros de «La Hechicera de los Huancavilcas» o de la de los Amazonas o sacrificando en el rito del Sol, según la liturgia del Quipocamayoc. En estos poemas, como el más criollo de «El Condor», el verso se turge y esmalta de músculos y plumas metálicas y nos impresiona con el vocablo exótico y la fórmula supersticiosa, «como mago que escribe sobre el viento un letrero».

De todos los poemas mayores, nos encontramos más cerca de la comprensión absoluta en el magnífico dedicado a Guadalupe, sin duda, uno de los nuevos agregados al acervo primitivo. En este poema endecasílabo, el poeta repite las favoritas imágenes musicales y organográficas abundantes también, pero siempre distintas en sus poemas de «Organos» y evoca o describe con esplendor y riqueza digna de Bizancio, los paisajes, ceremonias, arqueologías o pinturas del monasterio y su montaña. También tendríamos ahora que citar casi todas las estrofas. Si las que transcribo a continuación recuerdan la mejor poesía de 1900:

Cada siglo pasó por su camino,
y los cantores de los cantorales
se han puesto del color del pergamino
debajo de las laudes sepulcrales.
Cantad, cantad, señores ministriles,
como ante el rey Felipe, con discante;
ya los libros han vuelto a los atriles,
la nota al pentagrama, titilante»,

Si la sensibilidad musical y el fausto de una Edad Media redi-

viva lucen con justa opulencia en todas las sonoridades del órgano, la óptica pictórica recaba sus derechos al emular los lienzos de Zurbarán o las tallas y estofados de los retablos. El quiteño busca aquí su desquite, y que nos perdone que le imitemos en sus coruscantes ornatos:

Así recitan los fagotes graves
con engolada voz, y Zurbarán,
con luz de la penumbra de las naves
pinta otros monjes que reparten pan».

En contraste con esas recamadas platerías y suntuosos tapices, con la evocación de santos y monarcas:

La reina de los párpados cansados,
que hilando sol para sus brocateles,
entre sus pacientísimos brocados
sembraba el florecer de sus vergeles».

sobreviene inesperada la égloga extremeña, que es quizá lo mejor del primoroso poema. He aquí cómo se inicia:

«Mas vienen todavía en largas filas
romeros por la puente de Alcolea,
derraman los collados sus esquilas,
la leche de sus cántaros la aldea·
Vienen por el paisaje. En él se ahondan
devotamente, llegan de tan lejos,
y sobre sus cabezas se desfondan
cargados de uvas los parrales viejos.
Y descansan al pie de unos morales
que escucharon teológicas disputas
cuando manaban sangre de corales
las piñas vulnerables de sus frutas.»

Y sigue esta maravilla de sensibilidad y de dicción:

«Aquí el agua trajina bajo el suelo
por veredas sutiles, acendrando
el metal del sabor, con tanto celo,
que mana el manantial saboreando.
El aire y agua—es la estación estiva—
se bañan con rubor en las Villuercas,
y después en la Puebla el agua viva
duerme una siesta verde en las albercas.»

Podría extraerse del libro de Rumazo, que no en balde se llama con nombre de agua, una antología completa y multiforme del agua. Ello solo y el condigno comentario de tanta belleza sentida y ex-

presada, ocasionaría un cumplido ensayo que habrá que intentar en otro lugar para no abusar del que aquí se nos concede.

Pasando ahora a los poemas o poesías más breves, a los sonetos, tan bellos algunos como «Alabastro» o «Sin llama», y, sobre todo, a los versos de arte menor, todas las cualidades que hasta aquí hemos apreciado, se acendran y alquitaran adelgazándose para corresponder a la esbeltez del verso elegido. Es aquí donde encontramos—no lo sé, pero quizá—el mejor Rumazo o, al menos, el acorde con la sensibilidad más auténtica de nuestro tiempo. La disciplina guardada en las estrofas anchas y exactas, le sirve ahora de fianza para no perderse en los meandros de un verso que fluye libérrimo, blanco y sin sujeción a ningún esquema previo. Lo suprimible casi desaparece, el desafuero de gusto dudoso en España aunque admitido por la mejor tradición en América no tiene lugar para aparecer. Y la aristocracia de un alma selecta y la verdad de un corazón sin trampa transparecen bajo la tersura de unas palabras nunca ahuecadas, sino vestidas de su natural y trémula entonación.

Al opuesto de la inspiración grandiosa, ahora encontramos a veces la joya de un cantar popular en que se desconoce su destino más puro:

«La lluvia llena un hoyuelo
cantando que junto al mar
hay conchas como un millar
llenas del agua del cielo.
¿Por qué será tan salada
la mar, con ser tan movida,
y dulce el agua estancada
en una concha llovida?»

No piense el lector que son dos coplas aisladas, son simplemente dos estrofillas llenas de gracia, dentro de un «Arabesco» que juega más a lo difícil y laberíntico. En el mismo arabesco, este otro proverbio de infinita meditación:

¿La copa su sed mitiga
porque se inclina el licor?
Si en el borde se prodiga,
¿sabe el cristal el sabor?

Aún mejor canta la poesía más pura cuando se abandona a crearse su forma espontánea, ágil y sin rima. «La Voz de la Prometida» avanza con su barquero en rumbo de parábola:

«Sueño, elemento del cuerpo.
Agua, elemento del alma.
La noche salió estrellada
porque se cayó a tu sueño.»

Lo invisible, lo inasible, lo incoercible es una vez y otra agregado en la malla dulcísima del verso. Ya es el «Eco» :

«Eco tenue, solitario,
de mi amorosa palabra,
se me vuelve al corazón
algo de mi misma voz,
y yo creo una respuesta
este eco vano, soñado.»

Ya la sombra en varios poemas de sutilísima fimbria :

«Es como la misma luz
ya sin la sangre del sol.»
«Entra al túnel, no te sigue,
te aguarda del otro lado,
te espera toda la noche
en la puerta de tu casa.»

Cito saltando y haciendo así un flaco servicio al poeta. Pero ¿quién se resiste a comunicar tesoros encontrados y cómo hablar de poesía sin la misma voz prestada de ella, la indefinible, aunque sea, por prudencia y respeto al derecho de autor, mutilando el torso de línea continua? Ya la «Hoja seca» o lengua de moribundo o la noche que «del fondo del cielo oscuro» «tremola sombras y espigas de luz dorada», o la maravilla tan poco cantada del granizo, o la pavesa, sombra de humo, del recuerdo. En estas poesías, generalmente en octosílabos blancos, la fluidez de la columna que evocan no daña a la exactitud firme y paradójica de las palabras. Sólo con firmísimo dibujo inaparente puede moldearse el sueño. Y para que no se nos tache de crueles cirujanos sistemáticos, respetemos al menos una vez la integridad de un texto y reproduzcamos para concluir este apresurado repaso uno de esos poemas adorables, por ejemplo, el siguiente, que nos hace pensar en un Pedro Salinas encontrado no se sabe cómo, partiendo de la orilla opuesta y sin dejar de ser el más genuino y comprobado José Rumazo :

«Agua Enferma»

El agua está enferma, el agua,
su entraña, nube y rocío,
olvidando cielo y tierra,
sin sobresalto ni júbilo,
está lánguida, está inerte.
Antes, madejas de leche,
sus ruecas girando hundía

en sus linfas, en sus ondas,
despeñada en los barrancos.
Hoy cayó de la montaña
y allí se ha quedado muerta.
Antes se iba regolfando,
el capote cristalino
tendía sobre la arena
de la playa, y con estrellas
orlaba tanta orla y playa;
hoy se ha ido de resaca
mar adentro y ya no vuelve.
Por no ir arrastrando arenas,
no se enturbia. Ya no lava
ni oro, ni calles, ni sábanas;
todo es lodo y polvareda
y amarillentos sudarios.
¿Y los musgos de la roca?
¿Y la fuente de los claustros?
¿Y los senderos en flor?
¿Y los labios ya resecos?
¡Acude al valle y al monte!
Ya no acude, ya se mueren
el bosque, la flor y el hombre.
Si encuentra en el cauce piedras
se ladea humildemente;
no murmura en los remansos,
ya no rabia en las cañadas,
y al golpear algún molino
ya no empuja el hombre atlético
de aquel chorro que bramaba.
No hace lampos con la lluvia,
ni se adentra en las esponjas;
ya no azota el aguacero
el cristal de la ventana;
en el estanque no hace ondas,
sino que tiembla azorada.
Descolorida, a una fuente
se asoma a tomar el sol.
Ya no ahoga ni se filtra;
el agua no ahoga a nadie.
Raudal muerto en primavera.
El agua está enferma, el agua,
y se fatiga con nada,
con un barco de papel.

Gerardo Diego.
Covarrubias, 9.
MADRID (España).

TRAYECTORIA DE CHILE

POR

JAIME DELGADO

HASTA hace relativamente pocos años, la historia de las naciones hispanoamericanas se escribía, se contaba y, como consecuencia, se iba haciendo con absoluta prescindencia de la honda acción castellana, que durante tres siglos fué dejando el poso de una gran tradición que enraiza a aquellas naciones en el subsuelo primario y matriz de la civilización grecorromana. Así, en el año de 1810, se iniciaba automáticamente la vida de los pueblos hispanoamericanos, según los autores de esas historias ya caducas. Y lo anterior era noche oscura para el cuerpo y el alma nacionales.

Hoy, sin embargo, la historiografía hispanoamericana cuenta con individualidades señeras, que están formando ya un clima histórico, rigurosamente científico y alejado, por tanto, del juego de intereses que la mala política hacía poner antes en tratados, monografías y manuales de Historia. Pues bien : entre esas individualidades—cuya representación más genuina ostenta, en Uruguay, Juan E. Pivel Devoto, verdadero creador de la historia uruguaya—sobresale la de Jaime Eyzaguirre, el historiador de más clara visión, quizá, en esa tierra de ejemplares historiadores que es Chile.

Y Jaime Eyzaguirre ha visto nítidamente ese problema a que antes aludía yo, respecto a la manera de considerar la historia de los países hispanoamericanos. «La Patria libre—escribe Eyzaguirre en su último libro (1)—no es una extraña flor brotada de súbito y

(1) JAIME EYZAGUIRRE: *Fisonomía histórica de Chile*. Fondo de Cultura Económica. México [1948], 198 ps. con láminas aparte.

capaz de explicarse por sí misma. Ella tiene su prosapia, su luenga raíz, que se clava en la hondura hasta entroncar con el día lejano en que por vez primera voces españolas—voces del occidente cristiano—se hicieron oír en el aire de América.» Es que la presencia de España en América no afectó sólo, en efecto, a la capa externa de los pueblos y culturas aborígenes, sino que las penetró hasta la misma entraña, dándolas un ser nuevo. Por de pronto, las diversas razas autóctonas vivían, antes de la llegada española, en un estado de dispersión y disparidad que hacía inconexas a unas de otras; y fué España quien llevó a esas razas la conciencia de un «alma colectiva, capaz de proyectarse en una realidad cultural».

De ahí que «una historia plena de los pueblos hispanoamericanos—añade Jaime Eyzaguirre—será, por eso, la que acoja debidamente las largas etapas de la gestación e infancia, sin las cuales la hora de la virilidad sería un imposible sin sentido. De igual modo, una historia auténtica de estas naciones será la que, huyendo de una falsa abstracción, conciba a las mismas no como entidades cerradas y sin vínculos, sino como integrantes de una gran familia racial y cultural, en la que el mutuo contacto de sus miembros ayuda a buscar la singularidad de las fisionomías y define por contraste los rasgos personalísimos de cada uno».

Así, pues, si queremos trazar la trayectoria seguida por la historia chilena, deberemos, ante todo, dejar constancia de esa llamada por Eyzaguirre «prehistoria de la sangre y del espíritu», y analizar, junto con las características de los aborígenes chilenos, las de los españoles que llegaron al paisaje de Chile para liberar a sus habitantes de la servidumbre a la tierra, poniendo en sus frentes un signo de eternidad.

Los primeros hombres debieron de llegar a Chile por los tiempos del diluvio, procedentes del Asia y de la Polinesia. Unos rústicos pescadores, monoteístas y monógamos, poblaron así la costa del actual Chile desde Africa hasta el Sur. Después, hacia el siglo XI de nuestra era, los «diaguitas» se instalan en el valle de Copiapó, cuyos dominios se extienden hasta el río Choapa, habitados por las células familiares—de tipo matriarcal—que dichos pueblos constituyen. Y fueron éstos los que sufrieron la irrupción de los «cazadores pamperos», que un poeta llamó, doscientos años después, «araucanos». Más adelante, nuevas voces conquistadoras bajaron del Norte: los incas enseñorearon por un momento el territorio, pero los habitantes de Arauco les impusieron el alto. Se labraron fortalezas; otros hombres llegaron desde diferentes puntos y se formó una colonia

de Arequipa, que fué llamada «Chile» en recuerdo del río que regaba el suelo natal. «Medula era el significado del nombre nuevo, y—como dice Jaime Eyzaguirre—esa medula hacía falta en el luengo cuerpo geográfico, carente aún de sentido y de unidad.

Porque, en efecto, los distintos pueblos aborígenes no tenían aún un alma colectiva. Era necesario integrar a todos aquellos pueblos en un todo coherente. Y he aquí ya el papel trascendente que cupo al genio de España. Jaime Eyzaguirre lo ha visto claramente: «Si historia es—dice—la sucesión consciente y colectiva de los hechos humanos, la de Chile sería inútil arrancarla de una vaga y fragmentaria antecedencia aborigen, carente de movilidad creadora y vacía de sentido y horizontes. Chile se revela como cuerpo total y se introduce en el dinamismo de las naciones a través del verbo imperial de España. Por eso la primera y más de una de las páginas siguientes de su vida serán páginas españolas, con todas las modalidades propias que se quiera, pero sin velar en esencia la fisonomía originaria.»

Es que España lleva a América—a Chile concretamente—un destino de universalidad, su conciencia cristiana y ese sentido español de la vida que puede centrarse en la figura del hidalgo. España tiene actualizadas, en el instante del descubrimiento de América, estas características de su pueblo; las ha puesto en juego durante ocho siglos de medievo, en su lucha contra el musulmán, y así ha podido dar a esta lucha—como dijera Montero Díaz, con perspicacia y frase admirables—el ritmo y la seguridad que hacen de una historia civil una canción heroica. Por eso la empresa española de las Indias despliega ante nuestros ojos toda esa virtualidad de epopeya caballeresca que Eyzaguirre señala y que ha sido acertadamente estudiada por la investigadora mejicana Ida Rodríguez Prampolini en un libro reciente (1). Es la constante presencia de Dios, el culto al valor y el ansia sin medida de gloria. Lado, pues, medieval de la empresa americana.

Pero junto a este medievalismo tan importante en el campo jurídico e institucional (2), hay también otro lado renacentista, que en Chile halla su individuación en la figura de Pedro de Valdivia. Así, cuando presentan al conquistador el oro de los lavaderos de Concepción, se limita a contestar, como pensando en alta voz: «Desde ahora comienzo a ser señor.» «Es el hombre del Renacimiento—dice

---

(1) «Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca». México, 1948.

(2) Véase a este respecto el magnífico estudio de Julio Alemparte Robles, *El Cabildo en Chile colonial*. Santiago de Chile, 1940.

Jaime Eyzaguirre—que sabe del poder de la riqueza para guiar el albedrío.» Y Valdivia, con su certero y meditado paso, con la formación militar adquirida en la escuela del marqués de Pescara, con su destreza para mover a los hombres y libre de yugos sentimentales, lleva a Chile su idea de forjar una nación, porque ha visto la armoniosa unidad de aquel suelo, donde se conjugan aguas, desiertos, valles y cordilleras. El conquistador siente la atracción de la naturaleza. «En el culto a la naturaleza, que como el árbol del bien y del mal ha plantado el Renacimiento en medio de los mortales, Valdivia—el dominador de hombres—se muestra desde un principio rendido. Lo bello le toma a cada paso sin defensa en esta tierra que irá a recoger el ramo de sus inquietudes heroicas y de sus sacrificios. Era, después de todo, difícil que no se sintiera tocado ante la burla desafiante con que la primavera del Mapocho mira desde el fondo de los arrayanes y maíces los blancos residuos invernales de la cordillera; o ante la espesura del bosque sureño, que reprime su enigma en la lonja azul y plata de ríos y de lagos.» Pero Valdivia vió aquello como «un todo orgánico y coherente llamado a incorporarse al ritmo de la historia».

De este modo, Valdivia inició su labor fundadora. Eyzaguirre lo explica, como hemos visto, con acertado concepto y elegante prosa, que pone de relieve, además, las dificultades que los españoles hubieron de salvar para realizar su obra. Es, sobre todo, la oposición araucana, tenaz y constante. De nuevo el sentido caballeresco aparece aquí como en todo momento y lugar. El español considera al indio como otro caballero, cuyo valor pesa y admira. Pero el abismo del espíritu se abre, insalvable, entre ambos mundos: el español, creyente en los valores espirituales, y el araucano, negado a la abstracción, y que sólo reaccionaba ante lo tangible. Por eso es tan difícil en Chile la fusión de razas y por eso la vida de los colonos tarda dos siglos en normalizarse, hace precario el desarrollo de la industria y obliga a mantener el hábito guerrero en el criollo.

Pero el español llevó a América, junto al sentido caballeresco, la finalidad evangelizadora y misionera, congénita a la actitud española frente al indio. Así, en Chile, al igual que en todo el continente, España vertió su acción religiosa. Pero aquí el estado de guerra casi continuo va a dificultar considerablemente la obra de evangelización como toda la acción colonizadora. La propagación de la fe y la «encomienda» tropiezan, en efecto, con grandes obstáculos. Por otra parte, el indígena chileno está, en la jerarquía cultural, en un grado muy inferior al de Perú o Méjico, y su tendencia

a la aventura no se resigna al encuadramiento en pueblos. De ahí que la situación del colono no sea tampoco muy cómoda. «Es un país—dice Eyzaguirre—de reducida población indígena sometida y donde la gente española se ve acosada por los sacrificios de una guerra sin término : la explotación de las haciendas y minas constituye un serio problema. Y ante la escasez de mano de obra que amenaza la existencia de la población y la expone más de una vez a los rigores del hambre, no queda más remedio que exigir compulsivamente del aborigen el concurso de su brazo. Esperar que el indio adquiera por sí mismo hábitos de trabajo y que se resigne a pagar, como fruto de su esfuerzo espontáneo, la contribución cedida por la corona, es cosa demasiado ilusoria. El encomendero así lo comprende y prefiere cancelarse el tributo con el trabajo directo del indígena.»

He aquí ya el problema de las encomiendas, que en Chile no se pueden someter a las normas reales, pero que tampoco encuentran un arreglo definitivo. El cambio del trabajo obligatorio por el triunfo origina una larga polémica, que no encuentra solución en el mandato real de suprimir el servicio personal, mandato que cae en el vacío porque los gobernadores estiman que sería de consecuencias desastrosas para la economía del territorio.

Hay, pues, una lucha entre la moral y la economía, que Eyzaguirre señala y explica con acierto, y en la que corresponde a la Iglesia la punta de vanguardia. Es la contienda entre los «principios» y las «realidades»; en ella «el español se debate con dolor por más de dos siglos», y «si nunca logra instaurar en toda su plenitud los ideales ungidos por su espíritu, tampoco las caídas y claudicaciones frecuentes le detienen ni abaten en la brega. Permanece clavado en la ambivalencia irreductible de los principios y de las tendencias, sin que pueda ni siquiera librarse de su crucifixión». Porque «el español católico que ha puesto su acento de pasión en la igualdad esencial de los hombres y en su supremo y común destino, halla frente a sí, como implacable exigencia, el mandato de la ley civil y de la doctrina de la Iglesia. Y cuando esquilma y atropella al aborigen no puede eludir el castigo y la separación, porque ante el rey se ha convertido en un delincuente y ante Dios en un pecador».

He aquí, resumido en pocas líneas, todo el sentido de la acción española en América. Jaime Eyzaguirre puede exponerlo, porque, además de una visión clara y original, dispone de una poderosa capacidad de síntesis que da a sus obras—concretamente a su último libro—todo el valor de los estudios construídos y elaborados a base de una previa y minuciosa labor de análisis. De este modo expone

todo el trayecto recorrido por Chile en el curso de la Historia, haciendo notar los caracteres fundamentales de la línea histórica chilena: el sistema jurídico, el régimen gremial, el poder político y la génesis y desarrollo del Patriarcado hasta desembocar en lo que Eyzaguirre llama «el triunfo de la materia», que acaba con la desintegración del imperio.

Tres cosas, sobre todo, nos interesan en la evolución histórica de Chile. En lo que se refiere al poder político, la existencia de una doble corriente—señalada también por Julio Alemparte—en el organismo político-administrativo: la que procede del monarca, canalizada por los oficiales reales, y la que asciende del elemento popular hasta el rey, a través de los cabildos, que ganan así en el Nuevo Mundo el poder que van perdiendo en la península. Por otra parte, es interesante también la mutación sufrida a lo largo de los siglos por el elemento más encumbrado de la sociedad hispano-chilena: del encomendero, predominante en los siglos XVI y XVII, se pasa, en el siglo XVIII, al comerciante de extracción vasco-navarra y castellana, cuya sobriedad y espíritu emprendedor contrastan con la improvisación del antiguo conquistador extremeño y andaluz. Por último, con el siglo XVIII comienza «el triunfo de la materia», en ese momento en que se afirma cada día más el estudio de las ciencias de la naturaleza, y España, abandonando sus ideales, se esfuerza por vivir de ideas. Y llega así la desintegración del Imperio y la ruptura.

Aquí está, en el estudio de la ruptura, lo más interesante, a mi juicio, del libro de Jaime Eyzaguirre. La obra va ganando en valores de todo orden conforme se aproxima hacia el final. Es, así, el libro un gran poema que recoge toda esa sinfonía heroica que es la historia de Chile. Pero es en el análisis de la Independencia donde encuentra quizá su nota más vibrante. El viejo espíritu municipal que vive en América lo mismo que en España; la ignorancia y errores de las autoridades españolas frente al problema; el carácter de guerra civil que tuvo la lucha y la fatalidad del movimiento, están puestos de relieve con acierto. Por último, la evolución política de Chile independiente, desde la dura formación nacional, entre los vendavales de la anarquía, hasta la actualidad, pasando por la génesis del verdadero Estado, que lleva a cabo Portales con un principio de autoridad, que va a hacer crisis y derrumbarse en 1891, hasta que la nación presencie, en 1925, el auge de la anarquía. Por último, la esperanza puede abrirse camino, pero quedará la duda en la dramática oscilación entre el ser y el no ser.

«Un proceso de tanta magnitud—concluímos con Eyzaguirre—realizado, a diferencia de otros pueblos de América y de Europa, en un margen insignificante de tiempo y en medio de una agitación interior en cierto modo transitoria, prueban cuán fuerte es aún el rico acervo de cultura cívica adquirido en cien años de ordenada vida nacional, y asimismo que el tablero tortuoso de la acción política, en que se juega con una mezcla paradójica de avidez y escepticismo, no revela todo el contenido del alma chilena. El hombre sano y patriota, que dista de constituír una rara excepción, aunque pueda llegar a serlo en el tiempo, se halla excluído por voluntad propia o ajena de hacer sentir allí todo el peso de su influencia. Pero su labor silenciosa y constante no se pierde para la colectividad y ella sabe compensarse por su intermedio de la desorientación o inepcia de los gobiernos. Allí están los ingenieros, que vivifican nuevas fuentes de riqueza y delinean todo el porvenir económico de la república; los médicos, que proclaman hasta lejos de la frontera la capacidad científica de un pueblo joven; los poetas, en fin, que ahondan en la sustancia misma de la tierra para extraer de allí toda una forma virgen de belleza. Esos recónditos y genuinos acentos telúricos, jamás oídos en el lenguaje español, que los líricos han lanzado a la evidencia, suenan como anticipaciones de una voz que lucha aún trabajosamente por abrirse paso entre sombras de desengaño y muerte y luces señeras de afirmación y vida. Oscilar dramático entre el abismo y la cúspide, entre el ser y el no ser, en que se debate todo el inconsciente de Chile, y de cuya definición postrera penderá el destino final de su historia.»

Jaime Delgado.
Almagro, 10.
MADRID (España).

OCNOS, O LA NOSTALGICA CONTEMPLATIVA

POR

LEOPOLDO PANERO

HACE dieciséis o diecisiete años, en la página literaria de un popular periódico madrileño, se publicaba un artículo sobre poesía, primero de una serie que luego quedó interrumpida, y que llevaba por título genérico: *El espíritu lírico*. Lo firmaba un poeta, desdeñoso siempre de popularidad, y entonces apenas conocido: Luis Cernuda. Tomo de aquel artículo olvidado, que una rara casualidad trae hoy a mis manos, estas pocas palabras iniciales: «Un poeta crea su atmósfera y ésta le rodea, visible e invisible. A imagen suya, actos, cosas y personas se agrupan en torno. Veámosle...»

Veámosle ahora a él mismo, a Luis Cernuda mismo, a la luz de sus propias palabras, en la atmósfera visible e invisible de su poesía. Abramos las breves hojas transparentes, flúidas y melancólicas, de *Ocnos* (1): «En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol, hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería me parecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.» «Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y

(1) Luis Cernuda: *Ocnos*. Colección Insula, I. Madrid, 1949. 101 páginas.

desde entonces lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía.» Se llama este primer poema de *Ocnos*, vaga y definitivamente: *La Poesía.* La poesía es, pues, para Cernuda, algo inasible y misterioso, oculto casi a la realidad de los sentidos; algo que nos transporta fugazmente a un mundo deseado, existente, verdadero, hecho a imagen y semejanza de nuestra imaginación, como quería, y creía—con religiosa fe poética—, otro gran lírico romántico: John Keats.

Por eso, para Cernuda, más que cosa alguna, la virtud esencial de la palabra poética reside en su poder suscitador, en su potencia de encantamiento, en la mágica irisación que pone entre nuestros sentidos y la realidad a que alude y que nos permite adivinar: «Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario.»

Importa quizá por eso conocer previamente la realidad cotidiana desde la cual se evadía Luis Cernuda al componer y trasvivir, según los iba escribiendo, los poemas que integran su libro. Las circunstancias reales y biográficas que asistieron de alguna manera a su invención acaso nos ayuden a explicar un poco su índole íntima, su anhelante fuerza profunda, como de hombre desterrado entre el tiempo y las cosas, entre la vida y su recuerdo.

Vivía Luis Cernuda en Londres en una habitación quimérica y minúscula, cuidadosamente tenida y silenciosamente habitada, cuya única ventana se abría a nivel de los árboles de Hyde Park, dejando ver sólo sus altas copas estremecidas y flotantes, de un verde denso, fresco y altivo, nimbado de libertad en medio de las calles oscuras, y llenando con su presencia resbalada y aérea la reducida estancia del poeta sevillano. Aquellos pocos árboles—tan hermosos, tan libres, tan naturalmente nobles y bellos—, y alguna escapada solitaria y ocasional hacia el mar, en un rincón apartado y medio salvaje del Cornualles céltico, eran lo único que Cernuda convivía y amaba; lo único que le consolaba de vivir en Inglaterra, sin tierra propia bajo las plantas de los pies, náufrago que la tempestad arroja al borde de un mundo extraño, ajeno y vagamente hostil. Llevaba, cuando yo volví a verle, cerca de diez años lejos de España. Recordaba con horror (o mejor dicho: eludía recordar) sus lóbregos tiempos de residencia en Glasgow, en el sórdido Glasgow industrial, infernal, nórdico, perpetuamente amortajado por el humo y la niebla hollinienta de sus fábricas: la ciudad más antisevillana del planeta. Habitó luego algunos cursos—creo que dos—en Cambridge, y eran los solos

días de su destierro que rememoraba sin amargura. Londres acabó de distanciarle y exilarle totalmente de Inglaterra. A última hora me inclino a pensar que la detestaba y aborrecía, aunque guardara siempre una especie de abstracta gratitud a su hospitalidad. Había usado hasta el límite su vocación de solitario y le dolía físicamente la nostalgia de su tierra nativa. Padecía una fatal inadaptación a la vida en torno y vivía sin más soporte que su pudorosa dignidad y su heroica resignación andaluza ante los azares de la suerte.

Personalmente creo yo que ningún poeta puede vivir y expresar con autenticidad más tierra y más gente que la propia, y que es sumamente difícil lograr ese grado de íntima comunión con lo exterior—cosas, hombres, ideas—que hace posible el sentimiento de amor absoluto de que brota la poesía lírica. Es verdad que algunos poetas—un Shelley, un cierto Keats—emigraron de su corazón y se evadieron románticamente de su suelo natal. Pero se trata en esos casos de poetas residenciados primordialmente en la fantasía y que buscaban fuera de la realidad circundante el clima paradisíaco propicio a sus ensueños y a la belleza intelectual de su canción. La situación histórica a que obedecían les movía además a ello, y, por otra parte, nunca ha sido Hölderlin, por ejemplo, tan sublimada y universalmente alemán como en su genial interpretación mítico-poética del mundo griego.

Que lo vernáculo y entrañable ejerce un influjo evidentísimo sobre la poesía de Luis Cernuda está, para mí, fuera de toda duda. Desde su primer libro, la obra lírica de Cernuda va ganando en lo que yo llamaría intimidad espiritual española. A partir, sobre todo, de sus *Elegías* y de los poemas que componen *Las Nubes,* esta encendida presencia contemplativa de la tierra ibera, filtrada siempre por la gracia ultrasevillana de uno de los lenguajes poéticos más perfectos de nuestro tiempo, se adensa y fortalece cada vez más, hasta llegar a la virginidad imaginativa y alada pureza verbal de *Ruiseñor en la Piedra* (evocación nostálgica de El Escorial y su paisaje), o *Atardecer en la Catedral* (proyección retrospectiva del alma hacia el recogimiento vivificante de cualquier provinciana catedral española). Tal es, en su proceso de crecimiento y madurez, el momento poético de que toma su arranque, artístico y vital, la creación de *Ocnos.*

«Hay destinos humanos ligados con un lugar o con un paisaje. Allí, en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida como embeleso inagotable. La amplitud del cielo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas y las aguas, a gozar sin remordimientos.

Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada.» Pero en esta segunda edición de *Ocnos,* enriquecida con quince nuevos poemas, la nostalgia de Cernuda se ensancha contemplativamente a toda España. Su *mirada interior,* expresión que usa diversas veces en este libro y que procede directamente de Wordsworth, le lleva hacia paisajes y ciudades que no son ya los de su niñez sevillana de la calle del Aire. Su emoción privilegia casi constantemente aquellos sitios y parajes, donde el encanto, puro y solitario, de la naturaleza, se reveló un día a su alma. Las figuras humanas de este breviario de añoranzas son pocas, apenas son algunas. El poeta parece huir de la sociedad de los hombres y refugiarse en la compañía de las cosas que ama. Desde este punto de vista, Cernuda da la sensación de un solitario o de un desengañado absoluto. La fuerza interna que ha moldeado su destino y configurado su carácter suprime la ternura de su poesía. Y, sin embargo, ¡cuánta cordialidad, cuánta frustrada ternura, en el poema—para mi gusto uno de los mejores del libro—donde nos habla laceradamente de su viejo maestro de retórica! Pero su visión del mundo es muy otra y no entran fácilmente en ella ni la directa simpatía por el hombre ni la experiencia de humanidad que ella comporta.

La dicción poética de Cernuda, tan sostenida de continuo sobre la más cernida transparencia, no tiene acaso otro antecedente posible que el Bécquer de las Leyendas y las Cartas, con su delgada y fluente naturalidad, con su feliz elegancia y líquido encadenamiento de cláusulas, con su irradiante ámbito de sugerencia, con su gusto espontáneo por el matiz delicado y la expresión metafórica simple e intensa. La receptividad sensual de Cernuda es, probablemente, una de las más finas, evidentes y ricas de toda nuestra poesía, y comunica a su palabra el fluir y la sensación misma de las cosas. Nadie le iguala en eso, en la cristalina inocencia de su lenguaje, puesto siempre al servicio de una segurísima inteligencia poética y de un sentido de la composición poco menos que infalible.

Así son los poemas todos de este libro: nítidos, perfectos, naturales como la belleza misma. Y netamente sevillanos desde la universal melancolía que les inspira y que les da su alma. Hablando de José María Izquierdo, que nunca supo, o nunca quiso, abandonar la milenaria intimidad de Sevilla, nos dice, andalucísimamente, el des-

terrado autor de *Ocnos*: «Bécquer y Machado la dejaron tras sí. José María Izquierdo nunca la abandonó. Después de todo, ¡quién sabe! Durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música, o en sus atardeceres junto al río, mientras se perdía así entre el ruido de los otros bajo el cielo nativo, tal vez gozó gloria mejor y más pura que ninguna.»

Leopoldo Panero.
Ibiza, 35.
MADRID (España).

EXISTENCIALISMO Y MORAL

(UN LIBRO DE SIMONE DE BEAUVOIR)

POR

EUGENIO FRUTOS

Los existencialistas se han ocupado y preocupado mucho, en sus últimas obras, de la moral. Heidegger, en su *Carta sobre el humanismo;* Le Senne, en casi toda su obra, y Sartre, desde *¿El existencialismo es un humanismo?*, plantean constantemente problemas éticos; en *Las manos sucias* se dramatizan casos de conciencia. Posiblemente esto ocurre porque el existencialista, al encontrarse totalmente comprometido frente al mundo entero, queda determinado en sus acciones por su posición y de ésta brota la regla o el impulso de su conciencia.

Simone de Beauvoir, como es sabido del grupo sartriano, ha escrito ya dos libros de ensayos sobre temas morales: *La moral de la ambigüedad* y éste, del que pasamos a ocuparnos, *El existencialismo y la sabiduría de las naciones* (1).

Se reúnen en este volumen cuatro ensayos. El primero da título al libro; el segundo enfrenta dos posiciones, como indica su título de *Idealismo moral y realismo político;* se trata en el tercero de *Literatura y Metafísica,* y lleva el cuarto por título *Ojo por ojo,* refiriéndose a las ideas de venganza, sanción y caridad. Los cuatro ensayos se cimentan sobre una doctrina bien definida, y de aquí su unidad; los cuatro tratan preferentemente temas morales, pues incluso el tercero, que tiene otro problema central, toca indirectamente a la conducta humana.

Las cuestiones planteadas y los ejemplos de sangrante actualidad

(1) *L'existencialisme et la sagesse de nations.* Nagel. París, 1948.

aducidos, según es uso en este grupo, levantan tempestad de preguntas y de objeciones. Pero no caeré en esta fácil tentación, pues mi propósito es sólo el de reseñar la obra. Será inevitable, no obstante, por exigirlo la referencia misma, alguna crítica o alguna toma de posición.

En el primer ensayo la autora trata de defender sus teorías de la acusación de pesimismo que corrientemente se les hace. Para ello compara la idea que los sartrianos se forjan del hombre con la que se sigue del saber popular, condensado en refranes y aforismos, y que se manifiesta también en la imagen que se admite del hombre en la vida privada, cuando se apagan los oropeles oficiales. El conjunto de este saber sobre el hombre es lo que se llama «sabiduría de las naciones».

Tal «sabiduría» nos da una idea del hombre que nos le presenta más degradado que el existencialismo sartriano. La concepción del hombre por el hombre es, así, en este saber vulgar, más pesimista que la del existencialismo de la autora. No se dice con esto nada nuevo. Se había notado muchas veces el carácter pesimista del refranero y la desilusión que revela sobre la naturaleza humana. Pero este hecho no prueba nada contra la acusación de pesimismo; puede quedar manifiesto que es más pesimista la sabiduría de los pueblos que el existencialismo, pero nada más. Hay que tener en cuenta que esta concepción popular se refiere al hombre medio y no niega las excepciones; la teoría sartriana, en cambio, se refiere a todo hombre, pues es una concepción total del mismo.

Mas esta concepción se nos presenta como optimista. El propio Sartre ha dicho que se trata de una «dureza optimista» y S. de Beauvoir escribe: «El hombre es el dueño solo y soberano de su destino, con tal que quiera serlo; he aquí lo que afirma el existencialismo; y esto, ciertamente, es un optimismo» (p. 42). Y antes ha dicho que el hombre no es naturalmente bueno ni malo, puesto que previamente no es nada; él es el que se hace bueno o malo, «según que asuma su libertad o la niegue» (p. 41). Las doctrinas que afirman la libertad humana suelen ser doctrinas optimistas, puesto que en ellas el hombre no aparece totalmente condenado. Pero el uso de esta libertad para redimirse no tiene sentido si el hombre es contingencia pura. Se sitúa con esto en la «desesperación original». Puede ser ésta una postura gallarda, en cuanto trata de mantener una conducta moral y hace responsable al hombre sin esperanza, en lugar de dejarse arrastrar a la deriva. Pero esta desesperada resistencia es juntamente lo que da a la teoría sobre el hombre su carácter pesi-

mista y lo que los sartrianos parecen no poder o no querer entender.

El segundo ensayo enfrenta el idealismo moral con el realismo político, oposición que ya ve simbolizada en Antígona y Creón. El realismo ensalza la eficacia de sus métodos; pero ello es vano para el moralista, porque sus éxitos no alcanzan el verdadero bien. A su vez, el realista reprocha al idealista la ineficacia y la irrealidad de su postura.

En tiempos antiguos la dualidad provenía de que el hombre se hallaba dividido entre dos mundos, el celeste y el terreno, pero su posición en este mundo era más simple. Hoy la cuestión se plantea en otro plano y de modo más complejo. Hay que elegir entre la patria y la clase social, por ejemplo. Para el idealista existen valores absolutos y universales (al modo kantiano), en los que el realista no cree. Los fines que el realista pretende conseguir no se dejan alcanzar permaneciendo fiel a normas fijas. Pero, a su vez, el realismo político, a fuerza de servir a la realidad, acaba por no servir a nada; se convierte en oportunismo de corto vuelo. En nombre del realismo actuaron los colaboracionistas franceses.

Pero el idealismo moral puede librarse de su rigidez si se entiende que «la moral no es un conjunto de valores y de principios constituídos, sino el movimiento constituyente por el que valores y principios son puestos» (p. 92). La moral sería, así, una creación, que miraría a la realidad futura; sería realista. Pero este realismo moral creador supone el ateísmo sartriano. La moral es «la sola expresión de la voluntad humana».

El hombre no logrará, sin embargo, un ajuste perfecto entre el ideal moral y la acción política, por su misma fisura interna. La reconciliación, añadimos, sólo es posible si se admite una ley superior, de modo que, como dice Marcel, no esté la salvación en la libertad pura, sino que «la libertad se ordene a la salvación».

En el tercer ensayo, S. de Beauvoir trata de justificar la literatura existencialista como valor propio y necesario. Ya de la posición de Jaspers se sigue la necesidad de una literatura existencialista, pues si sólo es posible describir «situaciones existenciales», en su logro excede la creación literaria a la filosofía.

Reconoce la autora la prevención ante la novela o el teatro metafísicos. Pero esta prevención sólo está justificada cuando se considera la metafísica como un sistema, del que sería la obra literaria un caso particular, siempre sobrepasado por la conceptuación universal del sistema. Como la aventura espiritual se habría vivido al crear el sistema, la obra literaria no estaría justificada.

Mas, si por metafísica no entendemos algo que «se hace», sino que «hacer metafísica» es «ser metafísico», esto es, «realizar en sí la actitud metafísica que consiste en ponerse todo entero frente a la totalidad del mundo» (p. 114-5), entonces se podrá considerar que la novela metafísica no es una peligrosa desviación del género novelesco, sino que es su «más acabado cumplimiento, puesto que se esfuerza en aprehender el hombre y los acontecimientos humanos en su relación con la totalidad del mundo y puesto que ella sólo puede lograr aquello en que fracasan la pura literatura y la pura filosofía : evocar en su unidad viva y en su fundamental ambigüedad este nuestro destino, que se inscribe a la vez en el tiempo y en la eternidad».

La experiencia viva que la creación poética comporta, los descubrimientos que en ella se logran, sin ajustarlos a previo sistema (como en la llamada «novela psicológica» se ha puesto de manifiesto), es lo que justifica aquella creación, y lo que en este ensayo se pide. Pero las novelas y las obras de teatro de Sartre mismo aplican frecuentemente ideas ya fijadas, si se exceptúa la viva experiencia del «absurdo fundamental» en «la náusea». Siendo muy distintas las dotes del creador literario y las del filósofo, no negamos que pueden darse en la misma persona, pero muy excepcionalmente. Resulta, pues, peligroso para la creación misma llevar el propósito de «hacer» novela metafísica. Acaso en toda novela haya supuestos metafísicos; pero no previamente queridos y, por ello, más fundamentadores y actuantes.

El cuarto y último ensayo trata de la cuestión de la venganza y la sanción y del fracaso que, inevitablemente, en su aplicación, las acompaña. Penetrantemente se analizan, sobre ejemplos de actualidad, los motivos de la venganza y de la sanción, la desaparición en el reo, en cuanto tal, del objeto auténtico del odio (la libertad creadora del mal) y la insatisfacción consiguiente.

La idea y el alcance de la «caridad cristiana» están muy conseguidos, y se confiesa que «nadie puede negar, salvo en el ímpetu del odio ciego, que hay mucho de verdad en este punto de vista de la caridad» (p. 157); pero cree la autora que hay un caso en que es inaplicable : en el mal absoluto, que consiste en degradar al hombre en cosa. Castigar es, aquí, «querer el bien» (p. 165).

Ciertamente, la degradación del hombre en cosa, cumplida por otros hombres, es un pecado grave. Pero para el cristiano, también este pecado contra el hombre lo es contra Dios, y en sus manos cabe poner la justicia perfecta, perdonando a los pecadores. Mas la moral de los existencialistas sartrianos es una moral puramente huma-

na, como se nos recalca, sin transfondo sobrenatural y sirviéndole de fundamento la libertad abisal, que hace del hombre un proyecto puro, Dios de sí mismo y creador de su moral, sin norma objetiva y universal posible.

El libro de Simone de Beauvoir presentado por Nagel con elegante sencillez y pulcritud, mantiene el orden y la claridad—la arquitectura—connaturales al clásico espíritu francés. Las repulsas, que un cristiano espontáneamente hace, brotan de los falsos supuestos metafísicos, del ateísmo y contingencialismo, sobre que se levantan los argumentos. Pero la dialéctica misma es rigurosa y eficaz. El planteamiento de las cuestiones es lo más interesante, pues sitúan en vivo los problemas morales y nos hablan de la necesidad de replantearse, en relación con las circunstancias de nuestra época, las cuestiones eternas para el hombre.

Eugenio Frutos.
Paseo de Cuéllar, 9.
ZARAGOZA (España).

TRES INTERPRETES DEL PAISAJE HISPANOAMERICANO

POR

GUILLERMO KAUL

Uno de los caracteres fundamentales de la actual novela hispanoamericana es el elemento del paisaje que la informa, elemento que comienza a ser descubierto, aunque no todavía interpretado en su realidad más significativa, a partir de la mitad del siglo pasado, es decir, desde el romanticismo.

Hasta entonces, el paisaje del nuevo mundo había pasado ante la mirada del escritor, si no inadvertido, por lo menos desfigurado.

Los épicos de la conquista apenas paraıon su atención en la magnificencia espectacular de aquella naturaleza abrumadora de virgen poesía. Ercilla, el mayor de ellos, si puso a prueba su maestría pictórica, no fué para desnudar la mayestática grandeza del Ande chileno, sino para fantasear el valle fabuloso del Arauca, descripción parangonable por su belleza, aunque convencional, a aquella de la isla embalsamada de Camoens o a la del alcázar encantado que el Tasso imaginó para su Armida.

Menos real, todavía, es la visión de Pedro de Oña. Los dioses del Olimpo animan las páginas de *El Arauco Domado;* ninfas y sátiros, caricaturizados de araucanos, comparten familiarmente con dulces pastores arcádicos el secreto de los bosques.

De este modo, los fenómenos más llamativos que podía brindar el nuevo mundo como paisaje, se embotan en la sensibilidad de aquellos hombres. El espectáculo de la noche sólo sugería a Barco Centenera, en su canto *La Argentina,* el pretexto de un vago sueño mitológico. La esplendidez orgiástica de la vegetación tropical

es en la *Lima Fundada,* de Peralta y Barnuevo, objeto de simple enumeración herbolaria.

Los románticos fueron, en realidad, quienes al proclamar la necesidad de un arte de colorido local, hicieron aflorar el paisaje autóctono; el mismo Echevarría, portaestandarte del romanticismo en el Plata, trató de aplicar los nuevos principios estéticos en su poema *La Cautiva,* donde por primera vez se insinúa la línea infinita de la pampa argentina. Sin embargo, todavía entonces, los escritores cantan con las miradas puestas en Europa, y así el proceso de captación del nuevo paisaje se opera en forma paulatina, y, cuando logra imponerse es a veces, a pesar de los escritores y merced a la gran originalidad del mismo. Todavía durante el romanticismo falsas imágenes animan el paisaje con una fauna convencional de corzos y de cisnes.

La visión romántica europea, sobre todo la francesa del paisaje, despunta en forma palmaria, particularmente en la novela. En *María,* v. gr., del colombiano J. Isaac, a la técnica francesa de *Atalá* y de *Pablo y Virginia,* corresponde la visión del paisaje que caracteriza a Lamartine.

Ya en las postrimerías del siglo pasado y al principio del corriente triunfa en forma avasalladora el modernismo. Esta nueva modalidad no logra, sin embargo, una liberación integral de lo europeo, para las letras del nuevo mundo.

«Ideas e imágenes—como dice García Calderón—llegan a América de la Europa maternal. También allí se canta el misterio de las catedrales góticas y los armoniosos parques de Versalles.»

Mas, con la muerte de Darío, el año 16, y la de Rodó, el 17, sumado a esto las consecuencias de la guerra del 14, las perspectivas cambian y el paisaje se despoja de exotismos y ahuyenta de sus escenarios a ninfas y centauros y se retorna a la contemplación de lo autóctono, pero sobre bases auténticamente reales.

El paisaje del nuevo mundo en su estructuración más típica está representado por la pampa argentina; las montañas del Ande con sus altiplanos, las selvas del trópico con sus ríos fabulosos y las sabanas de Venezuela y Colombia... y este paisaje de perspectivas grandiosas y sublimes por su dinamismo y extensión, ya ha sido intuído y conquistado en forma definitiva para el arte, por algunos escritores hispanoamericanos contemporáneos.

La pampa—paisaje del gaucho—ha sido llevada a la novela, entre otros, por E. Larreta y R. Güiraldes. En *Zogoibi,* Larreta presenta la pampa a través de algunas descripciones breves y poéticas, pero en ellas no sentimos discurrir ese misterio propio de

la llanura gaucha que el mismo Larreta ha llamado magistralmente «pampa metafísica».

Nosotros los argentinos estamos habituados a que la contemplación de la pampa nos evoque al centauro del poncho y la guitarra, del mismo modo que la presencia del gaucho nos sugiera la inmensidad de la pampa.

Güiraldes, en *Don Segundo Sombra,* nos deja una impresión del llano espiritualizado en el gaucho; el gaucho es visto directamente por Güiraldes y, a través del alma gauchesca, nos asoma a la visión de la pampa. El triunfo de la novela de Güiraldes reposa, sin duda, en que Don Segundo está animado por el soplo vital del llano. De ahí también que el desenlace trágico de *Zogoibi,* en que el héroe elimina por error a su tierna amante, emocione menos que ese final sin palabras, ese final silencioso, pero profundamente lírico de Güiraldes.

Don Segundo, llevado por una aspiración innata a una vida autónoma y nómada, dice adiós a su ahijado y, abandonando las comodidades de una estancia confortable, se hunde como un eco, como una sombra en la línea infinita de la pampa.

El verdadero arte, más que reflexión intelectiva, importa un algo intuitivo que provoca en el ánimo del lector el soplo profundo de lo inefable; y este fenómeno se opera claramente en las páginas de *Don Segundo Sombra.* Así se explica que una novela pobre de trama y enredos como *Don Segundo* logre cautivarnos tanto; es que *Don Segundo,* como alguien ha dicho, contiene la pampa en el alma de sus personajes, que hablan, sienten y respiran pampa ilimitada y cielo infinito sobre ellos. Cada palabra, cada acción, cada escena, cada eco, son en *Don Segundo* pampa, pampa, pampa.

Y bien; a esta visión del paisaje pampa de *Don Segundo Sombra* se opone la visión del paisaje selva que nos brinda Eustasio Rivera en las páginas de *La Vorágine.* La realidad vivida por Güiraldes es menos violenta, pero más lírica que la del autor colombiano. *Don Segundo* es un libro de fibra tensa, aunque no trágico. En él tiene cabida el dolor, porque hay renunciamiento en esa entrega melancólica del hombre a su terruño; en *Don Segundo,* huella y vida son una misma cosa. Pero este dolor que reposa en esa identificación de vida y camino está líricamente embellecido de una suave melancolía ahondada de horizontes pacíficos. En el escenario de la pampa, el protagonista, aunque condicionada su idiosincrasia por el factor telúrico, no se siente dominado; antes bien, es el gaucho quien se enseñorea del paisaje.

Así tenemos que, mientras en la novela de Güiraldes la pampa es fuerza contenida y serenada, la selva, en *La Vorágine*, desborda de pasión tropical y su lujuria vegetativa desata los instintos primarios del hombre.

El dolor que engendra el medio paisajístico en la obra de Rivera se resuelve en sádicas formas que desintegran al cuerpo y enteran al alma de aberraciones morales hasta precipitar al hombre en el paroxismo de la locura y del suicidio.

Al principio de la primera parte de *La Vorágine*, el protagonista tiene un sueño que nos adelanta una síntesis de lo que ha de ser la visión del paisaje en el corazón anochecido de la selva.

Esta visión dantesca del paisaje, distorsionado por el temperamento hiperestésico del autor, crece progresivamente hacia lo trágico y macabro a medida que se penetra en la entraña misma de la novela.

Hasta casi el final de la primera parte, más allá de la sabana y todavía en los primeros tramos de la selva, es decir, hasta cuando se plantea el verdadero nudo de la novela, el paisaje es normal: brisas sedantes y atardeceres glaucos matizan románticamente la aventura, pero a partir de ese momento el paisaje comienza a tornarse agresivo y a rimar dramáticamente con la violencia pasional de los actores.

Veamos cómo el autor se detiene estremecido ante la presencia gigante de la selva y cómo la invoca cuando se siente preso entre los muros de aquella cárcel verde.

Después de esta invocación de desbordado lirismo comienza a cumplirse la visión terrorífica que del paisaje presentíamos; ahora ya no está sola la selva; a ella se alían fabulosos ríos; el Orinoco y el Amazonas multiplican su intrincada red de tributarios; allí está el Guainí de «negras ondas»; allí el Irínida de «aguas malditas» y allí el «túrbido» Meta, aquel río sin ondulaciones, sin espuma, mudo, tétricamente mudo, como un presagio, como un camino oscuro que se moviera hacia el vértice de la nada.

Pero el terror del paisaje no se detiene y a esta altura de la novela comienza a entrar en acción toda la fauna tropical: tigres y caimanes, rayas y serpientes, panteras y alimañas se conjuran y amenazan de muerte a cada paso al que se aventura en el sigilo virginal de aquella selva milenaria.

Mas el hombre que ya sufre el influjo satánico del paisaje y ha comenzado a trasmutarse en selva, reanuda cada vez con mayor ahinco aquel viaje de perspectivas infernales, y lo mismo en las

altas cumbres andinas, como en el Aconcagua, se pierde la razón y comienza un desfile de pesadillas dantescas.

Como si todo esto fuera poco, el cansancio y la sed, el hambre y la fiebre se suman al silencio y a las soledades seculares de aquellos parajes inhóspitos e inmisericordes, «pero el olor del caucho que produce la fiebre de los millones» termina por desatar en el hombre las pasiones más inhumanas y lo arrastra a la demencia y a la eliminación del prójimo y de sí mismo. La selva se convierte lentamente en un ejército diabólico y los árabes deformes, a modo de seres condenados, se retuercen atormentados de parasitarias y el hálito de los fermentos soporíferos y los vapores calientes que engendra la penumbra y el marasmo de la procreación y la muerte, flotan y germinan en aquel paisaje de ambiente infernal.

La visión del paisaje-selva de Rivera, como puede verse, es monstruosa; la violencia y la aniquilación, la muerte y la podredumbre flotan en el ambiente como algo natural. La vida y la muerte se conjugan en admirable consorcio, y el exceso de vida que allí palpita arrastra a la muerte y la muerte, a su vez, engendra la vida. El dolor es densamente trágico y no hay horizontes dentro de ese «infierno verde» amurallado por ríos gigantescos, donde se fragua una misteriosa transmutación que va del hombre a la selva y de la selva al hombre.

Veamos ahora lo que ocurre en *Doña Bárbara,* del escritor venezolano Rómulo Gallegos, otro de los grandes intérpretes del paisaje americano en la novela.

Atendiendo siempre a la actitud del actor frente a su propio paisaje, y a la conducta del paisaje frente a su actor, debemos ubicar a *Doña Bárbara* en un lugar intermedio, quizá, entre *Don Segundo Sombra* y *La Vorágine,* pues mientras el gaucho de Güiraldes se entrega amorosamente a la pampa y el cauchero de Rivera es devorado trágicamente por la selva, el hombre de Gallegos se mueve dentro de su paisaje llanero en forma altamente poética. De este modo la configuración paisajista de *Doña Bárbara,* en su aspecto más entrañable, o sea en el de la llanura, se impone como un símbolo grandioso, o mejor quizá, como una alegoría de fuerza dramáticamente poética.

La fauna que anima a dicho paisaje se mueve a su vez vitalizada de una penetración psicológica humana singular. Hay en tales pasajes de sustancial valor poético una nivelación cósmica de vida a través de la cual «naturaleza y hombre», informados por idéntico soplo vital, se simbolizan y revelan mutuamente.

Doña Bárbara, protagonista de la fábula, es abortada un día

al escenario de la llanura por los grandes ríos de la selva, y desde aquel amanecer la llanura, o sea la barbarie, la recoge como a hija suya, contra la cual ha de chocar la civilización, encarnada—según tesis del autor—en un varón que envía la ciudad distante.

Así llega Doña Bárbara a la llanura y la llanura le sale al encuentro para rendirle todo el atavío de sus atributos salvajes.

Ya en el capítulo tercero de la primera parte nos encontramos con la realidad de un paisaje de ríos gigantescos, elemento geográfico que el escritor emplea en función simbólico-psicológica de la heroína.

El Orinoco y el Guainía, separados primero y mezclados después en el corazón de la selva, revelan en su revuelta y turbia majestad las corrientes encontradas en el sentimiento de Doña Bárbara. «Así—concluye el escritor—, en el alma de la mestiza tardaron varios años en confundirse la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón.»

Si avanzamos un poco más y nos adentramos en la segunda parte de la obra, comenzaremos a sentir sobre nuestras cabezas a ciertas aves sombrías, «los rebullones», aves que en fatídicos vuelos crean un ambiente de expectación dramática sobre la amplitud del paisaje.

Estas aves, elemento vivo de ese mismo paisaje, encarnan ahora los instintos sanguinarios de la heroína. Los «rebullones», lo mismo que Doña Bárbara, se alimentan de sangre y vinagre, y desde alturas cósmicas preparan la determinación última de la agonista.

En el capítulo VIII de esta misma segunda parte se describe la voracidad de un incendio que destruye la obra civilizadora de Santos Luzardo, aquel varón que un día enviara la ciudad progresista. Dicho incendio no simboliza más que las fuerzas retardatarias de la prosperidad del llano personificadas en Doña Bárbara, pero materializadas, ahora como siempre, en elementos de ese mismo paisaje.

Arte de consumada poesía es éste, que logra a cada vuelta de página un avance más en la conformación de ese paralelismo grandioso entre llanura y mujer, paralelismo que va vertebrando sólidamente toda la obra, paralelismo proferido casi sin palabras comparativas y en que la intuición lingüística del escritor triunfa magistralmente en el manejo del paisaje como símbolo.

Existe, como dijimos antes, en esta obra una especie de nivelación cósmica entre el mundo paisajístico (fluvial, vegetal, animal) y los conflictos del corazón humano.

En uno de los últimos capítulos—y sólo quiero referirme al paisaje en función de la heroína Doña Bárbara, en su inagotable humanidad, elevada y complicada en tragedia, se siente emparentada con la vaca que lame la tierra salitrosa y reseca.

De este modo cada elemento nuevo del paisaje se va sumando gradualmente con fuerza de símbolo y contribuye a plasmar ese paralelismo de que hablábamos antes, paralelismo que con perspectivas de monumentalidad alegórica se va abriendo cauce a través de toda la obra, entre «naturaleza y hombre», entre «llanura y mujer».

Uno de los primeros capítulos se titula «La devoradora de hombres»; luego, como ecos perdidos, como reminiscencias insistentes, oímos a Lorenzo Barquero, devorado moral, económica y físicamente por Doña Bárbara, le oímos proferir: «llanura maldita, llanura devoradora de hombres». De esta manera esa idea enorme y espectacular de la llanura transformada en mujer, se va desarrollando progresivamente como un *leit motive* grandioso y patético, hasta que al final estalla en plena orquestación con estas palabras: «No fué quizá tanto Doña Bárbara cuanto la tierra implacable, la tierra brava.»

Con esto Rómulo Gallegos ha logrado como ningún otro escritor plasmar, por una parte, en forma hondamente poética, ese concepto de civilización y barbarie, tan caro a nuestros escritores, y por otra parte, ha triunfado en forma inobjetable como extraordinario intérprete del paisaje americano.

Después de haber leído atentamente estas obras y a otros escritores maestros también en la interpretación del paisaje, como el peruano Ciro Alegría, con un sentido panteístico de la alta montaña; del boliviano Alcides Arguedas, que supo grabar en la desnudez metálica de la piedra la odisea del indio Aimará, o al argentino-uruguayo Horacio Quiroga, que con genial intuición de artista nos reveló el misterio filosófico de las selvas misioneras, se impone la convicción de que el paisaje de Hispanoamérica ha sido ya conquistado en forma inequívoca y categórica para el arte y que existen además en nuestro Continente valores literarios incuestionables que constituyen la expresión auténtica de una nueva y fecunda literatura.

G. Kaul.
BUENOS AIRES (R. Argentina).

"EXULES FILII HISPANIÆ"

POR

JOSE M.ª VALVERDE

EL joven poeta es, en efecto, muy joven. Tanto, que era aún completamente un niño cuando se le quedó partida la mirada con el alud de la guerra española; cuando se acostumbró—eran los largos meses del sitio madrileño—a dormir sobre el bullente hervir de tiroteo del frente, inverosímilmente cercano, y al mismo tiempo, astronómicamente remoto. Como los demás niños entonces, jugó con granadas vacías e hizo colección de balas, en vez de cromos. Un día vino la paz. Y la vida siguió, desdeñosa y olvidadiza de las muertes, de las desgracias, de las ausencias. Como siempre nacían nuevos niños, y los que lo eran dejaban de serlo, dejaban los juegos para asumir los más graves juegos de la vocación y el oficio. Alguno de ellos empezaba a repetirse todos los días, obstinada y gravemente: «Yo quiero ser poeta.» Y emborronaba, y borraba, puliendo las primeras ingenuidades líricas, como si en ello le fuese la vida; leía, paseaba inquieto, mascando los versos de los primeros maestros. Y seguía pasando tiempo. Pero para éste, poco. Aun sin salir del todo de su muchachez, el joven poeta, atónito y confuso, se iba viendo cariñosamente acogido entre los poetas mayores, les iba oyendo conversar, reconociendo alguna vez entre los nombres mentados otros, también míticos, de las antologías y los libros; en ocasiones, un poco confundidos los ausentes y los difuntos, como si la distancia hiciese tabla rasa; en otras ocasiones, destacándose algún nombre desde lo remoto, a través de una noticia, de una carta.

Las olas del océano van y vienen, como recosiendo eternamente las orillas, de labio a labio su rumor; llegan, insisten en llegar, traen por fin palabras, voces, barcos, pájaros. Súbitamente, quizá por un ancho sobre multicolor, cubierto de vastos sellos con jeroglíficos aztecas, como mapas o cortezas de árbol, o por uno de esos sibilinos avisos de Correos, que al recogerse depara la sorpresa de un hermoso libro inesperado, el joven poeta ha recibido en su Madrid una grave y sacramental emoción: se ha sabido existente también entre los ausentes, entre los poetas que se marcharon cuando él no había nacido a la poesía. Y no en su persona, sino en su condición representativa de novísimo poeta en tierra española, ha sentido una comezón de gozo, como el picor de una herida que termina de cerrarse. Y se ha sentido crecer hacia atrás, retroceder por el pasado, bebiendo en la misma mano las aguas divididas...

* * *

La prueba de la expatriación, irresponsablemente acaecida a veces por los fenómenos casi geológicos de la política, muestra mejor que ninguna otra cosa las entrañas de una poesía y del temple humano que la sustenta. Poetas hay que entonces se entregan a la supremacía del apasionamiento, subordinando la misión lírica a la afiliación partidista, o cegándose en la ira imborrable contra quienes hayan sido instrumento del azar histórico contra ellos. Por el contrario, a otros poetas de más legítima y pura condición, tal prueba les acendra y entraña sus versos en la propia naturaleza lírica, que eleva su dolor, en asunción ennoblecedora, hasta el punto de serena visión, genérica y perenne, de la auténtica poesía. Numerosas son, sin duda, las obras brotadas de esta mejor actitud, pero hoy vamos a hablar aquí sólo de dos, por habernos llegado por su propio pie; a saber: la menos reciente, *Jardín cerrado* (1), de Emilio Prados, y la más reciente, *Exul Umbra* (2), de Juan José Domenchina. A hablar, decimos, no a estudiar en recensión total, crítica y evaluadora, sino simplemente a contar y divagar con la menor inoportunidad y extensión posibles. *Jardín cerrado*—empecemos dando sus señas de pasaporte—es un libro grueso y personudo—cuatrocientas y pico páginas—, de un papel que parece en verdad de «antes de la guerra». Su portada ostenta, en doble margen verde, arriba y abajo, dos de las ondulaciones a lo azteca, que caracterizan a los CUADERNOS AMERICANOS. Lleva, o más bien «sobrelleva»,

(1) EMILIO PRADOS: *Jardín cerrado.* «Cuadernos Americanos». México, 1946. 420 págs.

(2) JUAN JOSÉ DOMENCHINA: *Exul Umbra.* «Nueva Floresta» en la Editorial Stylo. México, 1948, 86 págs.

un largo prólogo de Juan Larrea, del cual, como dice el viejo tango, «mejor no hay que hablar», por su desconexión inoportuna con el libro mismo, al dedicarse exclusivamente a arrimar a su sardina política la pura ascua lírica de esta poesía, y ello dentro de una impostación de voz espengleriana, mayúscula y profética a más no poder. En el libro predomina el tono de canción; menos a menudo, el tono de romance, apoyado en su andar sobre el juego de ideas; y alguna vez, el poema de aliento más ancho y trascendente.

Pero no sigamos por aquí. No se trata de hacer una investigación crítica, sino de mostrar un solo hecho: cómo la circunstancia de expatriación ha obrado sobre la poesía de Prados quintaesenciándola en su meollo lírico. No era ya, en la vida de estos dos poetas, la edad de esperar de una mudanza de países una distensión del horizonte, abriéndose a nueva vida, sino—tirando por el otro camino, entre los dos caminos nobles posibles, o sea por el interior—de volverse a su íntima mismidad al quedarse desarraigados de su acostumbrado entorno. Brota así, en el registro fundamental de Prados, esa serie de bellas canciones, transidas de gravedad seria.

NOCTURNO INMOVIL

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

Sobre el cuerpo de mi sombra;
bien ajustado a mi sombra,
mi cuerpo duerme en el suelo.

Y ¿en dónde mi corazón?...
Buscando mis pensamientos.

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

Sobre la sombra, la noche,
bien ajustada a su sombra,
duerme en el cielo.

Y ¿en dónde la luz del sol?...
Alumbrando a los luceros.

Prado de la noche.
Altas alamedas.
La luna y la yerba.

Y fácilmente se adensa de carga conceptual, tiende a ser pensamien-

to, jamás lógico y discursivo, pese a su posible estructura paradojal a lo barroco, sino intuitivo en todo caso, «pensamiento del corazón».

Nada pido para mí:
sí para el que está conmigo
y conmigo ha de vivir.

No soy tan mal compañero
ni amigo tan olvidado
que al que sostiene mi vida
le dé mis propios cuidados.

Mucho más podría decirse escudriñando la poesía de Prados, pero los límites nativos de esta nota invitan ya a pasar al otro más reciente libro: *Exul Umbra*, de Juan José Domenchina, al que podemos añadir, por obra de separata, las primicias de otro libro: *La sombra desterrada,* publicadas en la revista LAS ESPAÑAS, número de abril de 1949, bajo dos lemas dignos de reproducción; de Séneca el primero, «Non licet tibi flere inmodice», y el otro de Eulogio Florentino Sanz:

Lejos de mi Madrid, la villa y corte,
ni de ella falto yo, porque esté lejos,
ni hay una piedra allí que no me importe.

La poesía actual de Domenchina, enjutamente limitada en estas obras a las formas del soneto y la décima, nos sorprende también por su enjutamiento espiritual. Dentro de la mejor línea conceptista quevediano-unamunesca, con un terruñero idioma de castellano viejo, Domenchina habla desde la ladera más genuinamente lírica de su dolor, sin verterse en efusiones, sino la mano bien apretada sobre el pecho, cerrando su palabra en perfectos círculos en que el sentimiento se hace objeto. Roída por el silencio, mortalmente descarnada su voz,

(Es que... acendré, saldando conjeturas,
todas mis convicciones, sin respeto
humano, en frases, como el alma duras,
diciéndome del todo, por completo.
Es que... me descarné, ya en mis oscuras
postrimerías, como mi esqueleto.)

sabe, sin embargo, encenderse en el recuerdo y la elegía. Queremos reproducir aquí un soneto de la parte «Evocaciones» de *Exul Umbra*. que dirá más concisamente y mejor, lo que quisiéramos decir ahora:

Aquel aire cernido, transparente;
aquella luz filtrada, maravilla
que aquel sol acrisola, ni amarilla
ni azul: azul de oro exactamente...

Aquella lejanía, inmensamente
llana y sin una sombra, de Castilla,
donde hasta el ocre de la tierra brilla
limpio en el tiemblo de la luz caliente...

Aquel ir sin llegar, perpetuamente
por la llanura interminable, orilla
de aquel mar que es el cielo transparente...

Aquella luz... suspensa, ni amarilla
ni azul: azul de oro exactamente,
entre las nubes blancas de Castilla...

O también dándonos la medida de Castilla, el soneto anterior:

... allí—donde, sin límites, locura
amarilla de sol y polvo, acaba
el mundo—, ascua en el aire, no pasaba
el tiempo con su paso de andadura...

O el posterior:

... Inaccesible fin, la lontananza
huye del amarillo exasperado
de la llanura sorda, que no alcanza
a salirse de sí por ningún lado.
Y el horizonte, inalterable, avanza
en lento azul, de caminar cansado.

«Hablando silencios», vemos así aparecer ante nosotros definitivamente ennoblecido por el yunque del sufrimiento el espíritu de este poeta. No sabemos, no podemos querer evaluar la altura que alcanzan algunos sonetos de Domenchina en el caudal de la poesía española. No interesa tampoco en la presente ocasión. Interesaba sólo acusar recibo, marcar en esta orilla la huella, dar eco a esa grave voz.

(... y os hablo, limpio timbre que se empaña
sobre los mares, como muerto en guerra,
desde una fosa, con mi voz de España.)

Desde una fosa, no. Aunque la voz haya alcanzado una verdadera «ultra-vida»—el poeta muere siempre en lo que escribe, está «ha-

biéndose muerto» detrás de su voz, como un espectro—, Domenchina vive en la poesía de España y de toda la lengua española. Con algo de Lázaro—pero el poeta, repitamos, es siempre un Lázaro en el mundo de los demás vivientes—sigue viviendo y hablando con su voz de ultratumba, de ultramar:

Y a la postre, en mi fin, postrimería
sólo, sólo añoranza, sólo historia...
Allí donde Dios quiso, fué la gloria
y aquí, porque él lo quiere, la agonía.

Aferrada a su antaño, con porfía,
sobre el olvidadizo, mi memoria
quiere poner a salvo de la escoria
que la anegó el orgullo de su hombría.

Ayer fuí un hombre. Cuando Dios quería,
tuve, no la conciencia transitoria
y en fuga que hoy me pierde y extravía,

sino mi noble y clara trayectoria
de varón que, al pisar como sabía,
se enraizaba en la tierra que tenía.

José M.ª Valverde.
Ega, 7 (El Viso).
MADRID (España).

SOBRE PINTURA

POR

LUIS ROSALES

Al pintor Pepe Caballero.

Como recuerdo de nuestras conversaciones he pensado escribir estas cartas. No sé si las terminaré. Ni es preciso saberlo. Lo que importa es ir buscando unas palabras que nos cieguen de fe, que nos sirvan para vendar nuestros problemas artísticos, como se venda a un niño herido, y nos empujen a pintar o escribir. Quizás nada esencial se termina en la vida, salvo ella misma. Creo, como tú, que la obra de arte es siempre susceptible de perfección, y que, por tanto, no hay cuadro alguno, no hay obra alguna, terminada. Pero no importa. Basta el gozo de pintar, de la obra hecha, ya que no podemos conseguir la obra bien hecha. La misión es pintar. Pero el artista actual no puede hacerlo, no sabe qué pintar. Sabe que pinta bien, que se encuentra en posesión de todos los instrumentos necesarios, pero no sabe qué camino elegir para empezar a andar. Su tecnicismo, es sólo falta de creencias, de ideales artísticos concretos. Para salvarle de esta angustia, es necesario que se descubra el único invento actualmente imprescindible: el de la máquina de creer. Esta sería la última máquina: la que nos liberara de la técnica. Por ello, porque nos sirve para andar, creo conveniente la elección de una estética. La llamaremos, mientras la vamos haciendo, la estética del vacío, porque nos servirá para ocultar ese boquete por donde se sumió nuestro ideal. Puesto que no creemos, teorizaremos. No importa que nuestra estética sea efímera, si es obradora. La verdad humana siempre ha sido mortal y transeun-

te. No hay más verdad que aquella que nos hace vivir, que aquella que alienta más nuestra esperanza. Así, pues, continuemos conversando por escrito y resumiendo nuestra estética veraniega. Hablando de pintura, y aun de la pintura que algunos llaman superrealista, creo que el primer valor cuya función es necesario esclarecer críticamente es la imaginación. Comprendo que estas palabras te sonarán un poco a disparate. Quizás lo sea. Pero no importa, con tal de que nos sirvan para andar un poco antes de decidirlo. Creo que estarás pensando que en poesía puede ser decisivo el juego de la imaginación, pero en pintura, no lo es. Cada una de las artes tiene su propia y peculiar finalidad, mas todas ellas tienen igual naturaleza. La pintura, en efecto, es un arte de valores formales. Ella busca la forma pura de las cosas. No nos dice, por ejemplo, lo que es una manzana; nos dice, simplemente, lo que es la forma pura de una manzana. Claro está que la forma es sólo una abstracción imaginativa. La forma no se copia; se inventa. No es algo dado; sí algo que es preciso abstraer y crear sobre la realidad. A causa de ello, la obra de Cezanne es la creación ejemplar de la pintura moderna. Pienso además que cuando el pintor reúne varios objetos en un cuadro—una naturaleza muerta, por ejemplo—, no nos dice la relación que hay entre ellos; se limita a determinar su situación. Las cosas en pintura no son cosas vivas, sino sólo en aquella medida en que están *situadas*. La vida de una naturaleza muerta es sólo su perspectiva. Los demás elementos integradores, como la luz y el color, son valorativos, pero no *vitales*. De ahí le viene y le conviene el acierto total a ese nombre: naturaleza muerta. Menos expresivo, pero más fiel, sería el de naturaleza situada. Por tanto, la pintura determina la forma de los objetos y su situación en el espacio como última y esencial finalidad. Y tú preguntarás, en un arte de valores formales y objetivos, ¿qué primacía puede tener la imaginación?

Una pregunta no cabe desde luego dentro de una respuesta. Siempre es mayor que ella. Así, pues, nadie debe esperar milagros de una contestación. No los esperes tú de la mía. Parece, y en efecto es así, que el arte menos imaginativo es la pintura. La imaginación es un poder anímico, dinámico, subjetivo; la pintura es un arte formal, estático, objetivo. Pero entiéndase bien que no por ello deja de ser un arte. Y el elemento decisivo, en cualquier arte, es la imaginación creadora. Tratemos, pues, de discernir qué elementos imaginativos contiene la pintura. Quizás convenga esclarecer antes que nada un punto previo que nos puede inducir a confusión. La imaginación pictórica no debe identificarse, en modo alguno, con la im-

portancia concedida al tema: al defender la imaginación no defendemos la pintura académica o la pintura temática. La palabra «tema», en técnica pictórica, es tan vaga y equívoca como la palabra «fondo» referida al poema. Conviene no respetarlas demasiado.

Para determinar con claridad el valor de la imaginación, quizás baste fijar la génesis del proceso creador. Lo primordial en el artista—piensa que necesariamente antes de ser pintor eres artista—es la manera de ver la realidad. Lo que nos deja como herencia la obra genial es, ante todo y sobre todo, una manera virgen y genuina de ver el mundo. Toda mirada descubridora, ensancha lo que ve. Este ensanchamiento o acrecentamiento del mundo por la visión artística, es la «creación» en un sentido estricto. No hay más creación que ella. Y esta manera de ver el mundo antes de ver el cuadro, es una figuración imaginativa. Muy pocos artistas consiguieron tener esta visión creadora, esta visión que ensancha el mundo, y es verdaderamente la medula del arte. Ellos fueron en rigor los únicos artistas creadores. Después de ver y de configurar la realidad como materia artística, es necesario concebir el cuadro. La manera de concebir la obra de arte es la «invención». Ella es el segundo de los valores creadores y, además, el puramente imaginativo. La invención confiere realidad, es decir, configura o, mejor dicho, concreta artísticamente su propia realidad: el tema no. Hay muchas cosas, muchos seres, que en efecto no tienen más realidad, más consistencia que la de haber sido inventados o creados por el arte. Y no por ello dejan de ser reales, al menos con la manera de realidad de los objetos ideales. Las manzanas de Cezanne o el Quijote tienen la misma realidad que el triángulo. La invención origina sus temas. La invención es la visión artística que concibe mirando, la mirada preñada que transustancia artísticamente la realidad. Añadiré que es un valor creador y genuino; el tema es sólo un resultado de ella. La invención es artística; el tema es meramente histórico, literario, pictórico. Y una vez encontrada o inventada la obra, es necesario componerla. La composición de un cuadro o un poema no es un valor estrictamente artístico, sino técnico. No es un orden creador, sino realizador. No pertenece al mundo de la imaginación; sí al de la inteligencia. Es una pura ordenación de aquellos elementos concebidos por la invención. Componer no es imaginar, sino reflexionar. Y añadiremos finalmente que, una vez concebido y compuesto un cuadro, es necesario realizarlo, pintarlo. La realización o ejecución es un valor estrictamente técnico, y si no se desestima la significación de la palabra, manual.

Esta es la *síntesis* del *proceso* creador. *Naturalmente* es *un* proceso abstracto que no siempre se desarrolla cronológicamente en este orden. Este proceso es igual en cualquier arte. Al darle un orden teórico no he querido apuntar solamente su génesis, sino *también su jerarquía*. Su *ordenación genética* es al *mismo* tiempo valoradora. Lo primario en el arte es la manera total de ver, la concepción del mundo. Lo segundo es la invención del cuadro o el poema: ambas funciones integran una sola unidad: la creación, y se originan en la imaginación creadora o fantasía. Lo tercero es la composición de la obra artística, es decir, la organización de aquellos elementos que la componen. Esta, en rigor, es ya función intelectual y no creadora. Y el estrato final del proceso creador es la realización o ejecución artística y manual. Los dos primeros órdenes, los órdenes decisivos en todo arte, son imaginativos y creadores. Los dos segundos son meramente técnicos y realizadores. Los primeros son esenciales y los segundos necesarios. Esencialidad y necesariedad son valores que se completan y funden en la unidad de la obra artística. Los órdenes necesarios son imprescindibles; los órdenes esenciales son, en cambio, valorativos o perfectivos. No deben confundirse. Cada uno de ellos representa una distinta función y una distinta jerarquía. Cada uno de ellos tiene un distinto grado de necesidad, mas también de valor. Y como la herida de crear sólo se cicatriza cuando el creador se ha liberado de su sangre y ha dejado de sentir su latir como un problema, es conveniente de cuando en cuando hacer un hueco en nuestro corazón y comenzar a poner las cosas en su sitio, o en algún sitio, al menos. Hagamos este sitio y este orden. Mañana continuaremos con el tema de la imaginación. Hoy cerraremos esta carta con un consejo dado en voz baja para no herir a nadie. Mucho cuidado con la técnica. Hay que ponerla en su sitio.

Luis Rosales.
Altamirano, 34.
MADRID (España).

UN LIBRO EJEMPLAR: LA "PATOLOGIA PSICOSOMATICA" DE ROF CARBALLO

POR

D. GARCIA SABELL

Desde poco antes de la última guerra mundial y, sobre todo, inmediatamente después de ella, han ido apareciendo en la literatura médica anglosajona una serie creciente de publicaciones sobre casos clínicos a los que, una vez agotados todos los procedimientos de exploración técnica, no era posible clasificar e incluir en los viejos esquemas nosológicos de la clínica tradicional. La reiterada meditación sobre tales casos, en cuya génesis jugaba la psique un papel preponderante o, a veces, casi único, fué inclinando el ánimo de los patólogos hacia una nueva modalidad de enjuiciamiento médico. En su virtud, se trataba de averiguar y aquilatar con la máxima certeza hasta qué punto la psique—lo espiritual—podría dar lugar a cualquier clase de alteración material, somática—incluso a las más groseramente anatómicas. O bien si, en las enfermedades de causa conocida y concreta, aquel factor anímico tendría alguna influencia decisiva. El número de trabajos con esa tendencia psiquista *aumentó rápidamente* y los más dispares procesos patológicos fueron enjuiciados bajo el signo integrativo que tiende, en Medicina, a colocar lo espiritual en el mismo plano de valor que lo corporal. Así resultó entonces necesario abarcar toda esa producción en un conjunto orgánico coherente y, para ello, se creó un nuevo concepto o, cuando menos, un nuevo vocablo : lo psico-somático. De esta forma fué naciendo a la vida médica una moderna disciplina : la patología psicosomática.

Ahora bien: esta patología adolece de no pequeños defectos, la mayor parte de los cuales son achacables, sobre todo, a su predominante origen americano. Hay que reconocer que en muchos trabajos no se hizo el menor esfuerzo por inquirir nada, sino que, alegremente, se dió todo por averiguado y bien establecido. Así, en los libros de patología psico-somática, se trata, casi siempre, de una exposición de diversos casos clínicos hecha con muy poco rigor lógico y médico y sometida, por añadidura, a interpretación puramente caprichosa que más que interpretar lo que hace es *crear* el caso conforme a unos moldes conceptuales previstos. (Este movimiento arbitrario no es nuevo en Medicina y se presta a sugestivas meditaciones. Recuérdese a Charcot, Freud, muchos psicoanalistas ortodoxos, etc. Lo cual, por otra parte, no resta mérito alguno a estos investigadores.) Por otro lado, hay en esas obras americanas una excesiva tendencia a generalizar, a desarrollar teorías audaces partiendo de una base real y experimental sumamente pobre y con un fondo doctrinal ingenuo y basto. Finalmente, esta tendencia espiritualista de la Medicina no es algo absolutamente nuevo, original e inesperado como parece desprenderse de la lectura de dichas obras. Existe toda una tradición europea, ilustre, que es más que un simple movimiento precursor: es el inesquivable fundamento científico totalmente necesario si se pretende construir con firmeza un edificio doctrinal integrativo; esto es, psico-somático. Pero sea de ello lo que quiera, el hecho cierto e innegable es que esta rama de la Patología ha tomado un enorme incremento y ha despertado la curiosidad investigadora de los clínicos, con todo lo cual se creó un clima favorable y maduro para la publicación de una obra de conjunto sobre Patología psico-somática.

El ambiente resultaba propicio, pero la tarea era difícil y peligrosa. Y a ella se ha lanzado valientemente el Dr. Rof con su *Patología psico-somática*. Creo poder decir, después de su lectura, que Rof ha culminado la empresa de una manera brillante. Su libro es una obra rica en tradición especulativa que no ahorra ningún esfuerzo para llegar a las últimas y complejas raíces del pensamiento biológico moderno. No se ha publicado hasta hoy una obra de clínica psico-somática con una construcción teórica tan severa y a la vez tan diáfana, con un sentido tan hondo de las relaciones y los valores intelectuales y con una fecundidad teorizadora tan acusada. Porque si se quiere que la directriz psico-somática alcance desarrollo y llegue a ser fértil, es necesario partir de una idea integrativa, totalitaria, del organismo, en la que cuerpo y alma, sin menoscabo de su limpia delimitación conceptual y descriptiva, formen un complejo

orgánico trabado, indivisible e igualmente operante. Tal es, a mi juicio, la aspiración última de la Patología psico-somática, y si realmente ha llegado a realizarse alguna vez es, sin duda, en el libro de Rof, muestra espléndida de una cultura médico-biológica, filosófica e histórica que no puede improvisarse, que supone muchos años de lenta formación humanística—la más difícil de las formaciones—y de atento estudio ante los problemas clínicos de todos los días. Pues otro de los méritos indudables del libro está en ese no perder contacto con la realidad clínica, el no quedarse en mera lucubración mental, sin conexión alguna con los hechos, esos hechos que las publicaciones de allende el Atlántico parecen, por su parte, incapaces de superar.

El libro de Rof cuaja así, en un cuerpo de doctrina, en una verdadera *summa*, en la que se recoge lo que hay de aprovechable y valioso de la investigación sajona—Massermann, etc.—y se ordena e injerta en los precedentes europeos, de los que la nueva *Patología psico-somática* nos ofrece una información exhaustiva. Esta sistematización, que ni siquiera se ha conseguido en las mejores publicaciones americanas, constituye, en el libro que comento, una espléndida realidad. Es quizá la primera vez—y el hecho merece subrayarse—que en la literatura médica de nuestros días se consigue integrar de una manera clara y deliberada la gran corriente del pensamiento científico-natural (nuestro más preciado patrimonio), con un movimiento especulativo-experimental aparentemente autónomo y de raíz pobremente pragmática. Lo enormemente difícil de la tarea hace aún más valioso y extraordinario el haberlo conseguido. Por ello nos enorgullece que sea un médico de nuestra generación y de nuestro ámbito cultural el que haya llevado a cabo semejante hazaña del espíritu.

Posee Rof, además, un alto sentido de la responsabilidad intelectual -hoy, por desgracia, tan ausente de los escritos médicos-, conjugado con dotes expositivas muy ágiles y sutiles. El primero le lleva siempre derecho a la dificultad y, decidido, le obliga a atacar el problema desde sus principios, sin evitar dificultades, ni hurtarse a posibles objeciones. Las segundas dan por resultado que su libro pueda ser, en ocasiones, difícil, pero nunca oscuro ni laberíntico. Así, asombra pensar que ideas de tan difícil tránsito entre nosotros los profesionales como las de la psicología de la forma o las de la biología de los instintos, se expongan en esta *Patología psico-somática* con una claridad máxima y queden acopladas, dentro del conjunto doctrinal, en el lugar que justamente les corresponde. Con ello, de

pronto, se ilumina y adquiere sentido lo que, aislado, apenas si es un punto de vista personal aparentemente inabordable.

En esta jerarquización y encadenamiento de las doctrinas, en este cultivo de la totalidad y del orden de valor me recuerda la obra de Rof otro gran libro, en más de un aspecto parejo y similar: la *Patología General* de nuestro inolvidable Nóvoa Santos. Son dos libros muy dispares, pero de igual trascendencia y a los que informa un mismo espíritu y una idéntica ambición sintetizadora.

* * *

La Parte Especial, en la que se estudian las diversas cuestiones psico-somáticas de una manera concreta, es muy interesante y, en ciertos aspectos, sumamente aleccionadora. Véanse, por ejemplo, los apartados dedicados a la psicogénesis del ulcus gastro-duodenal, al intrincado problema—nunca del todo resuelto—de las gastritis, o al tema de la distonía neuro-circulatoria, por no citar sino algunos de entre los más sugestivos y originales. Admira la riqueza informativa, la autonomía de enfoque, la capacidad didáctica de exposición y el fuerte acicate a la propia y personal meditación y comparación con las cuestiones que la clínica diaria nos plantea a todos. En este aspecto el libro ha de ser útil siempre y constituirá un eficaz colaborador en el trabajo del práctico.

Los capítulos sobre patología psico-somática en Otorrinolaringología, escrito en colaboración con el Dr. Alonso Ferrer, y Patología psico-somática en Dermatología, a cargo del Prof. Orbaneja, están también muy cuidados y conservan todo el valor e interés, así como la tónica general del resto del libro, al que precede un prólogo, certero y exacto, del maestro Jiménez-Díaz.

Pero ya en todos estos aspectos parciales de la Clínica psicosomática la obra ha de convertirse, por fuerza, en instrumento de controversia apasionada que yo no voy a iniciar con esta breve nota crítica. Cada cual juzgará y aceptará o rechazará las ideas y los hechos según su propio criterio y su personal experiencia. Aquí nos encontramos ya en plena zona movediza, en terreno aún no suficientemente sedimentado, en lo opinable, y todo ello, sin duda, habrá de evolucionar todavía mucho y sufrirá con el tiempo—como ha ocurrido siempre—las podas inevitables y más imprevistas, aquellas que eliminan lo que nos parecía importante y respetan en cambio, con sorpresa nuestra, la nimiedad insospechadamente fecunda. Así, en sucesivas ediciones, el libro—contrastado—irá completándose y per-

feccionándose. Pero ya desde ahora quedará como una obra clásica de Patología psico-somática, como hito y referencia inexcusable, siempre que se pretenda hacer clínica integral o haya, a la inversa, precisión de combatirla.

* * *

Y ahora, para finalizar, algún reparo. No soy excesivamente partidario del movimiento clínico psico-somático que, a decir verdad, hasta la publicación del libro de Rof, consideraba poco menos que como una manía teorizante, de corto aliento, sostenida en pie por el engañoso armazón de las estadísticas. Creo que a lo psico-somático pueden hacérsele graves objeciones, algunas de las cuales enuncia ya Rof, honestamente, en su obra. No es éste el momento de explanar todo lo que de excesivo, de perecedero, de mala perspectiva o de ceguera voluntaria hay en la clínica psico-somática. Muchos de estos vicios y las reservas mentales que suscitan, caerían por tierra si a la Parte General antepusiera Rof—y yo le aconsejaría que lo hiciese—un previo enfoque histórico de gran alcance que nos obligase a penetrar en los entresijos de esta en apariencia simple, pero, en el fondo, fertilísima idea: Cómo la consideración científico-natural del hombre—el hombre como mecanismo—es una secuela todavía vigente del idealismo racionalista, en el que sin darnos cuenta estamos inmersos, *y en el que cabe y debe incluirse, sin duda, cualquier postura psico-somática,* de la que es imposible desechar la idea matriz del hombre *todavía como mecanismo,* aunque este mecanismo se contemple desde un plano más profundo que el tradicional. Si el principio de la realidad unívoca nos lleva, en Medicina, a la Clínica mecanicista, el principio que algunos llaman de la realidad análoga nos conduciría, al salirnos del punto de vista científico-natural, a una Clínica que no habría otro remedio sino llamar... metafísica. Los peligros de semejante Clínica están presentes en el ánimo de todo aquel que considere la Medicina desde una perspectiva historicista y no hay por qué hablar ahora de ellos. Justamente, esa falta de último entronque histórico es la que da a la Clínica psico-somática un aire de mera descripción intuitiva, de Analítica estéril, de pura y vacía Fenomenología médica sin posible futuro.

Con ese ajuste quedaría, además, la obra libre de un tremendo prejuicio tácito que, en gran parte, ha sido una de las causas que contribuyeron al auge y difusión de la Patología psico-somática: el dar por sentado que existe una crisis en la Patología científico-natu-

ral, interpretando esta crisis como estado de agotamiento final de la Clínica clásica. Esto es falso, pero me alejaría mucho del propósito de estos apuntes—llamar la atención sobre un libro importantísimo— si entrase ahora en las consideraciones que nos permiten esperar un próximo y espléndido florecer de la Medicina tradicional.

Por último : dentro de la balumba de ideas que la Patología psico-somática remueve y revaloriza hay tres espléndidos hallazgos teóricos que, a mi juicio, no están expuestos con la extensión y el detalle necesarios a su importancia. Me refiero a las ideas de Monakow-Mourgue, a las de Jaspers—autor sumamente difícil—y a las de v. Weizsäcker, sin duda el más genial de los clínicos integrativos. Cualquiera de las directrices que estos autores representan merece una puesta a punto completa y detallada. Con ellas se ha hecho mucho en Patología, pero aún cabe hacer más, y su difusión, indispensable, es faena sólo posible a plumas tan ágiles e informadas como la de Rof Carballo. No olvidemos que no es lo mismo la significación de un Künkel, por ejemplo, con su tipología, que la de cualquiera de aquellos investigadores con sus amplísimas auténticamente revolucionarias ideas. Y esta diversa trascendencia, este distinto peso específico, no está, a mi entender, suficientemente resaltado en la Patología psico-somática de Rof. Hay un criterio axiológico utilizable para las teorías biológicas y del que nunca debe prescindirse.

Concluímos la lectura del libro de Rof y nos quedamos con la impresión de que estamos ante los primeros pasos de una Patología—o de un sector de la Patología—, si no nueva, cuando menos remozada e incitante, hormigueante de ideas. Y si a las ideas han de seguir las verdades, en el sentido leibnitziano, los tiempos próximos habrán de decírnoslo. En todo caso, ahí está la *Patología psico-somática* del Dr. Rof Carballo (a la que iría mejor con su rango intelectual el título—ya con antecedentes egregios—de *Introducción biológica al estudio de la Medicina Interna*), libro sobre el que será preciso hablar una y otra vez, que nadie debe dejar de leer y meditar, libro clave, de ideas rigurosas, de información total, de sugestiones profundas, que conquistará, y es fácil profetizarlo, un puesto culminante entre la producción médica europea y quedará—nuevo, clásico—como obra viva y fecunda.

Luis Rosales
Altamirano, 34
MADRID (España)

4



ASTERISCOS

VICENTE ALEIXANDRE, EN LA ACADEMIA

*** ¡Quién lo hubiera dicho! ¡Quién, hace tan sólo siete, quince, veinte años, se hubiera atrevido a desear o proponer, para la Real Academia de la Lengua, el nombre, fanáticamente poético, de Vicente Aleixandre!

Y ahí está ahora su nombre, vestido—nítidamente—de frac; cogido—bautismalmente—de las manos de Dámaso Alonso y José María de Cossío, académicos ambos los más recientes, si la memoria no nos falla. Vicente entra como bailando el vals, su genial vals poético (ante el asombro circunspecto del señor Cotarelo); y saluda cadenciosamente, giratoriamente; y saluda con un respeto tan infantil que hasta los más sañudos se sonríen, y creen por vez primera, irremediablemente, en la inocencia natural de la poesía; y mira a todos con su sonrisa (con su sonrisa de hombre anterior a la Academia); y se levanta a hablar.

También a él le parece mentira. Recuerda las altas noches estrelladas y frías del Parque Metropolitano; y los límpidos atardeceres estivales de Miraflores, y la soledad absoluta de donde viene y adonde va. Esa misma noche, después de los abrazos instantáneos y de los fugaces apretones de manos, ha de volver a ella. El lo sabe. Y continúa sonriendo, desde su azul nobleza de niño. Y baila solitariamente su vals (entre los caballeros y las señoras), escuchando,

lejana y pitagóricamente, los murmullos de admiración que se levantan desde la sala y que besan dulcemente sus pies.

¡Ay, quién lo hubiera dicho, y los que tanto amamos y aprendimos en las páginas (hay que confesar que irreverentes) de ESPADAS COMO LABIOS! Ahora que la justicia está hecha (y no precisamente a la sintaxis académica), limitémonos a decir, sencillamente, la española verdad poética de Calderón y del surrealismo: gracias a Dios, la vida es sueño.

L. P.

IGNORANCIA HISTORICA

* * * El Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de la República del Uruguay, de reciente fundación, ha iniciado la publicación de la *Gazeta de Montevideo* en forma facsimilar, precedida de advertencias e introducciones y seguida de diversos índices que facilitan la investigación.

Por desgracia, no ha llegado aún a España este tomo primero de la *Gazeta*, pero conocemos su aparición por una nota bibliográfica que sobre esta publicación ha escrito el Padre Guillermo Furlong Cardiff, y unas «Aclaraciones» de José Luis Trenti Rocamora al señor Juan Canter, autor de la Inrtoducción que precede al texto de la *Gazeta*. Y es esta introducción, y los dos escritos que la comentan, lo que queremos difundir entre los historiadores hispanoamericanos y españoles que no los conozcan.

Porque es conveniente que se sepa del inusitado saber histórico que el señor Canter demuestra en su artículo introductorio. Basta, para juzgarlo, el siguiente párrafo del Padre Furlong, crítico siempre ponderado: «No está, ciertamente—dice—, a la altura ni de la advertencia, que le precede, ni del estudio preliminar, que le sigue. Ya en la primera página consigna el señor Canter un acervo de asertos que, a nuestro juicio, son desplantes y de los más groseros. Nos resistimos a creer que los haya podido asentar un estudioso de buena ley, y en 1948. Si no fuera por las citas de obras modernas que se hace en las notas, afirmaciones que el autor de esa introducción la escribió allá por 1860. Tal es el olor a marchito, a vetusto y apolillado.»

Quizá sorprenda, a primera vista, la dureza del juicio. Mas éste se juzgará casi blando después de conocer las afirmaciones que el señor Canter estampa. Una de ellas, que figura al comienzo de la Introducción, afirma: «La vida intelectual durante la Colonia se

encontró sometida al poder inquisitorial.» Tal aserto, que, con razón, es llamado *infantil* por Furlong, nos parece una bufonada. La Introducción no es corta en «originalidades» de este estilo, entre las cuales el Padre Furlong destaca ésta : «La inquisición—dice Canter—constituía no sólo una defensa de la fe, sino también un elemento de contención de toda influencia extranjerizante.» Y esta otra : «El pensamiento colonial no podía asomar libremente.»

Que la primera afirmación es totalmente infundada es cosa bien patente con recordar, como hace el Padre Furlong, que libros y hombres de los países europeos llegaron continuamente al Río de la Plata, procedentes de Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, etc., e incluso entre ellos había algunos protestantes, como se ve en la Córdoba de 1763, con la presencia de Felipe Williams, Tomás Colin, Guillermo Brown, Juan Bromly, Felipe Davies, etc. No obstante, sí se impedía la penetración de influencias extranjerizantes antirreligiosas, y en este caso, como acertadamente señala el Padre Furlong, la acción inquisitorial se reducía a la defensa de la Fe.

La afirmación de Canter señalada en segundo lugar es más curiosa : «El pensamiento colonial no podía asomar libremente.» ¿En qué lecturas e investigaciones se basa este aserto? Porque la ignorancia del señor Canter en los idiomas clásicos—concretamente, del latín—le ha impedido leer la numerosa colección de códices y libros de filosofía editados durante el período español, cuya lectura induce a afirmar al Padre Furlong que «el pensamiento colonial asomó, en todo el curso del siglo XVII y primera mitad del XVIII, con una libertad que rayaba en libertinaje».

Después de la exégesis del escrito del señor Canter, realizada por el Padre Furlong y por Trenti Rocamora, no queda nada que añadir. Solamente cabe preguntarse, con gran extrañeza, por qué personas doctas como el historiador Ravignani dan beligerancia a otras tan contumaces en el error como el autor de la comentada Introducción a la edición de la *Gazeta de Montevideo.*

J. D.

CINE ESPAÑOL

* * * El cine español tiene, entre sus virtudes, un defecto : el idealismo—no de ideal, sino de idea—de sus personajes. Más que hombres de carne y hueso son arquetipos platónicos. El coronel, forzosamente ha de tener rostro de coronel; el noble soberbio—recuérdese a Juan Espantaleón en *Locura de amor*, un gran éxito de pú-

blico en América—, ademanes de noble soberbio, y la ingenua, alma y palabras de ingenua. El director agarra a los personajes por el cabello de su cualidad dominante—la coronelía, la soberbia o la ingenuidad—y los transporta a un cielo platónico, en donde sólo pueden vivir conforme a la Idea pura. Cuanto no sirva a esta idea es sacrificado: los gestos intemporales y libres, las palabras caprichosas, la singularidad individual yacente bajo los entorchados de la profesión y de la época.

Este vaciado de humanidad se acusa, sobre todo, en las dos series de películas lanzadas estos últimos años sobre temas décimonónicos y sobre temas históricos. La preocupación por captar el ambiente pesa demasiado—no sólo en los decorados, sino en la palabra y en la acción misma—y lo individual casi desaparece o queda endurecido y hueco. Lo arquetípico mata a lo típico, lo colectivo a lo personal, lo histórico a lo intrahistórico.

Nuestros directores y actores deberían aprender a ser más desinteresados y a dejar que la vida jugara en el «cine» su juego sin adscribirle una función significativa inmediata. Sólo sobre una gran base de vida en libertad, no preocupada por representar esto o lo otro, puede construirse un gran arte.

F. C.

LA NOVELA NOVEL

* * * Mucho se ha hablado en los últimos tiempos de la crisis editorial. Las dificultades con que hoy tropieza el escritor no consagrado para salir del pozo del anonimato son, ciertamente, grandes. Las limitaciones de papel y de maquinaria de imprenta han venido luego, como desgraciado estrambote, a entorpecer aún más la estrecha salida «a pie derecho» que es siempre la primera al público. Por otra parte, las posibilidades se reducen casi a cero por la desaparición progresiva de publicaciones periódicas, pese a la buena intención, no siempre bien orientada, de las editoras y revistas a las que dan existencia instituciones más o menos oficiales. El gusto del lector medio, dirigido un poco inconscientemente hacia el autor consagrado por ese radar que llamamos publicidad, o, para colmo de males, hacia la obra traducida por la moda y no por una inteligente selección, ha acallado las conciencias no muy escrupulosas de algunos editores, moviéndoles a ver en los libros, no un instrumento cultural, sino un negocio lucrativo. El círculo vicioso que se abre con el autor que al público gusta y se cierra con el mis-

mo o semejante autor a quien el público acepta porque se le sirve, ha contribuído peligrosamente a enrarecer la atmósfera en que se asfixia el autor novel. Las ediciones privadas cuestan un dineral, mientras las editoriales hacen su agosto «arriesgando» a tiro hecho la impresión de nuevos títulos, una vez marginada toda contingencia de fracaso.

Esto ocurría en España y en tantos países más. Es mal de muchos, y, sin embargo, tonto será quien se consuele en tiempo de epidemia. Pero, por fortuna, ya en 1944, una editorial barcelonesa, la de la revista *Destino*, instituía el Premio «Eugenio Nadal» de novela, en memoria de quien fué su redactor-jefe. Se monta un buen Jurado, se reúne algún dinero, y así nace para la novelística española contemporánea ese pequeño milagro que es *Nada*, la novela de la jovencísima Carmen Laforet. Veinticinco mil pesetas y versión cinematográfica a los tres años. *Destino* da a conocer puntualmente su obra premiada, publicando también segundos y terceros premios. En la noche del 6 de enero, en un típico restaurante barcelonés, el Jurado del «Premio Nadal» decide cuál será la novela que más se lea en el año, mientras el novelista piensa en que no está del todo en desamparo y que, por hoy, le ha llegado su hora.

Y no siempre ha de seguirse sólo la senda del mal ejemplo. En 1947 otro editor español, también de Barcelona, José Janés, crea un nuevo premio periodístico: el «Premio Internacional de Primera Novela». Concurren a él novelistas de todo el mundo con obra no galardonada, y se consagra un autor desconocido—claro está—, el uruguayo Rodolfo L. Fonseca, con su primera novela *Turris Ebúrnea*, que se ha extendido por todo el mundo de habla castellana, y de la que CUADERNOS HISPANOAMERICANOS dió debida cuenta crítica en su número 8.

Ahora acaba de otorgarse el premio «Primera Novela» 1948 a *El libro de Zubeldía*, obra inicial del periodista español Juan Antonio Espinosa. La novela se subtitula *Anclas y rodas en los siete mares*, y es la visión subjetiva y apasionada de una vida de capitán mercante narrada con fuerza y valentía y con singular amor marinero. El mar entra en *El libro de Zubeldía* como agonista narrador de primer rango, criatura cambiante, cariciosa y violentamente obcecada.

Este nuevo premio novelístico viene a reafirmar la corriente de la actual novelística española en los cauces de nuestra narrativa tradicional. Si bien la postguerra no ha dado sino brotes entecos de raigambre bélica, al margen y como secuencia de la lucha se ha tor-

nado a la memoria, a la nostalgia, a la melancolía iluminada del alma que ha visto y sufrido mucho. Camilo José Cela, Zunzunegui, Miguel Delibes, Rodolfo L. Fonseca, entre otros, son buenos ejemplos de esta peculiaridad rememorativa.

Y lo bueno de esta segunda edición del premio «Primera Novela», fallado por Eugenio d'Ors, John Anppel y Salvador Dalí, es también el descubrimiento de otros valores a la altura del premiado. Y no terminaríamos justamente sin concitar en esta página a otros cinco escritores noveles, cuyas obras—que mencionaremos terminando—se publicarán a la grupa de *El libro de Zubeldía.* Si la cantidad tiene algún valor dentro de la calidad es el de una segura permanencia. No pasen, pues, innominados estos cinco nombres, ya no inéditos: Saint Pierre: *Le monde anciene;* María Teresa Cazurro: *La casa Howard;* José Luis Sampedro: *La sombra de los días;* Frederich Laings: *Six seconds one year,* y Luis Manteiga: *Humano abismo.*

E. C.

ORTEGA Y GASSET, ESPAÑOL UNIVERSAL

* * * Con motivo de la concesión de la *Medalla Goethe* al gran filósofo español don José Ortega y Gasset, su nombre y su obra vuelven una vez más al plano de la atención universal. Recogemos la noticia con júbilo, por lo que supone de reconocimiento, ya que no vamos a descubrir en español que Ortega es una de las mentes más vigorosas que ha dado España. Cuando pase el tiempo y se desvanezca la anécdota que impide a los frívolos ver la obra, Ortega y Gasset, como ahora, estará siempre presente, de modo implícito o expreso, en el pensar de las gentes hispanas.

Este hombre que empieza a inquietar la conciencia universal dijo ya en 1914, a los treinta y un años, en «Al lector...», de las *Meditaciones del «Quijote»*: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.» A la pura razón, a la razón pura, le había salido su acento español consciente. El ser humano es el ser vivo y efectivo en quien se da el pensamiento. —*Menester es el hombre todo, había dicho el Pinciano*—, *mas la circunstancia—lo que nos está circundando*—, el tiempo de cada cual, la Historia. Para el español —esa es su originalidad y su drama—la razón es una abstracción mientras no se hace razón vital, que es, dicho con regusto de castellanidad teresiana, «una y misma cosa con vivir». Las ideas no se manifiestan en tanto en cuanto no están en un hombre; por-

que las ideas ocurren en el hombre, le ocurren al hombre, y en el hombre histórico, único, con nombre y apellidos viven y le viven.

Esta idea de la razón vital, en lo que tiene de «integralismo existencial», como se ha dicho, «esa mezcla y entretejimiento de las cosas y de las ideas con las existencias de quienes las viven», es una peculiaridad hispánica que no habrá más remedio que tener muy en cuenta para salir del atolladero mundial de hoy, que en parte es un envenenamiento de razón a palo seco. Parece como si no hubiese hombres, sino números, y en el mejor caso, ideas desarraigadas de los hombres que las viven para que sean operantes. Las cabezas más avisadas empiezan a ver claro lo que se ha formulado en español y en español se ha vivido siempre. Por debajo del pensamiento orteguiano, vertido en un verbo de singular hermosura, resuena la voz hispanoamericana milenaria del senequista: «el hombre es cosa sagrada para el hombre». Porque esto empieza a desazonar es por lo que el maestro Ortega ha podido decir en su magistral conferencia de Francfort con ocasión del II Centenario del nacimiento de Goethe: «Veo a Europa y al mundo, no a la luz del ocaso, sino a la del amanecer. Tras el largo silencio del mundo intelectual que ha seguido a los terribles acontecimientos de los pasados años, ha llegado la hora en que el espíritu europeo brille de nuevo con su tradicional luminosidad.»

R. de G.

EL VERANO Y LA CULTURA

* * * El calor es enemigo de muchas cosas. Y una de ellas es, sin duda, el año académico. Llegado junio, las Universidades españolas, acuciadas por el termómetro, cierran sus aulas, otorgan títulos y desperdigan profesores y alumnos a los cuatro vientos, con grave peligro de discontinuidad. Porque en el difícil arte del enseñar y del aprender, un colapso de tres meses puede ser irreparable. Menos mal que se han inventado las Universidades y Cursos de Verano, de los cuales es significativo precedente la Universidad Internacional de Santander, dirigida por Pedro Salinas en el Palacio de la Magdalena allá en el año 34.

Hoy, el número de estas concentraciones universitarias ha proliferado grandemente en España. A la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» santanderina hay que añadir los Cursos de Verano de Madrid y Fuenterrabía (Guipúzcoa), para universitarios norteamericanos; los de Segovia, para franceses; los de Puigcerdá, dedi-

cados a la investigación filosófica; los de Jaca, Santiago de Compostela, Oviedo, Valladolid y Málaga, y los de la Universidad de Santa María de la Rábida, que organiza la Escuela de Estudios Iberoamericanos de Sevilla con exclusiva dedicación a temas de historia ultramarina.

La más importante de estas Universidades es la de Santander. Comprende siete distintos Cursos: Humanidades, Lingüística, Ciencias Sociales, Ciencias Biológicas (en colaboración con la Institución Valdecilla), Curso para Extranjeros con 400 alumnos europeos, Periodismo y, en fin, el de Problemas Contemporáneos, organizados por el Instituto de Cultura Hispánica en el Real Palacio de la Magdalena. Total: 700 alumnos.

Quien conozca la península cantábrica de la Magdalena puede decir que no se ha perdido una visión maravillosa. Razón tenía Salinas para decir en el verano de 1934: «Aquí, lo que nunca falla es el paisaje.» Y si en aquel entonces le falló al poeta algún detalle administrativo, bien pudo silenciar el paisaje de la Magdalena aquella pícara copla que los alumnos cantaban al director de unos Cursos con excesivo tema biológico:

Para qué nos trajiste,
Pedro Salinas,
a aguantar esta lata
de vitaminas.

El III Curso de Problemas Contemporáneos ha reunido en la Magdalena profesores y alumnos de Hispanoamérica, de España y del extranjero. Durante cuatro semanas se han desarrollado diversos ciclos de conferencias y seminarios sobre temas quizá demasiado dispersos: existencialismo, problemas actuales del intelectual español, vigencias políticas actuales, el cine desde la Sociología de la Cultura, el indigenismo, planificación y libre competencia en economía, la independencia americana y sus causas, etc., etc. Profesores y alumnos de América y Europa han convivido durante un mes en Conferencias y seminarios, prolongados después en coloquios particulares que son el verdadero fin y la eficacia de estas concentraciones universitarias.

Entre los profesores extranjeros han destacado Friedrich A. v. Hayek, de la «London School of Economics and Political Science» y asesor técnico del partido conservador inglés; James A. Magner, profesor de la «Catholic University of América», de Wáshington; el P. Dockx, secretario del «Instituto de Ciencias Teóricas», de Bruselas, y el profesor de la Universidad de Roma, Enrico Castelli. Pro-

fesores españoles e hispanoamericanos han dirigido diferentes seminarios sobre problemas actuales de Hispanoamérica: indigenismo, la independencia, temas culturales y económicos, etc.

Al margen del programa de estos Cursos de Problemas Contemporáneos, el crítico musical Federico Sopeña dió una conferencia nocturna con discos sobre «Música española contemporánea». Y como acto final del curso, los poetas Dámaso Alonso y Luis Rosales dieron una lectura de poesía, antologizando representativamente sus respectivas obras.

La Universidad de Verano montañesa, con sus defectos y virtudes, está ahí presente y anual, con una corta experiencia que puede dar frutos sazonados. Muchos querrán verla muy a su peculiar manera, según los gustos y parcialismos de cada cual, pero es lo cierto que esta convivencia de un mes largo entre profesores y alumnos de todas partes y, sobre todo, de universitarios de Hispanoamérica y España, debe ser tenida en cuenta por cuantos aman o desdeñan nuestro presente cultural.

C. R.

INDICE

Páginas

1

2

3

BRÚJULA PARA LEER

4

ASTERISCOS

CORRESPONSALES ADMINISTRATIVOS DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»

ARGENTINA
M. Quero y Simón.
Oro, 2455
Buenos Aires.

BOLIVIA
José Luis Aranguren.
Canciller de la Embajada de España.
La Paz.

BRASIL
Livraria Luso-Espanhola e Brasileira.-Avda. 13 de mayo, 23. Sala 404.
Edificio Darke.
Río de Janeiro.

Braulio Sánchez Sáez.
Caixa Postal 9057.
Sao Paulo.

COLOMBIA
Librería Hispania, S. A.
Apartado 2799.
Bogotá.

COSTA RICA
Librería López.
Avda. Central.
San José de C. R.

CUBA
Oscar A. Madiedo.
Agencia de Publicaciones.
Presidente Zayas, 407.
La Habana.

CHILE
Distribuidora Literaria.
Casilla 1071.
Santiago de Chile.

ECUADOR
Agencia de Publ. «Selecciones».
Plaza del Teatro.
Quito.

Agencia de Publ. «Selecciones».
Nueve de Octubre, 703.
Guayaquil.

EL SALVADOR
Emilio Simán.
Librería Hispanoamericana.
Calle Poniente, 2.
San Salvador.

FILIPINAS
Bienvenido de la Paz.
O'Donnell, 904.
«Voz de Manila».
Manila.

GUATEMALA
Librería Internacional Ortodoxa.
7.ª Avda. Sur, 12-D.
Guatemala.

HONDURAS
Agustín Tijerino Rojas.
Agencia Selecta.
Tegucigalpa, D. C.

MEXICO
Agustín Puértolas.
Editorial «Tilma».
Havre, 18-A.
México, D. F.

NICARAGUA
Francisco Bernerena.
Director Editorial Católica.
3.ª Avda. S. E., 202.
Managua.

PANAMA
José Méndez.
Agencia Internacional de Publ.
Panamá.

PARAGUAY
Carlos Henning.
Librería Universal.
14 de Mayo, 209.
Asunción.

PERU
Pedro Benvenuto Murrieta.
Ediciones Iberoamericanas.
Apartado 2139.
Lima.

PORTUGAL
Agencia Internacional de Livraria y Publicaçoes.
Rua San Nicolau, 119.
Lisboa.

PUERTO RICO
PP. Paúles. Iglesia de San José
Apartado 1.341.
San Juan.

REPUBLICA DOMINICANA
Librería Duarte.
Ciudad Trujillo.

URUGUAY
Río Plata Ltda.
Avda. 18 de Julio, 1.333.
Montevideo.

U. S. A.
Empresa Spanish Books Inc.
116 East 19th. Street.
New York, N. Y.

VENEZUELA
José Agero.
El Paraíso. El Pinar. Avenida de la República, Edificio Veracruz.
Apartado 8.
Caracas.

CUADERNOS HIPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA:

Número suelto . . . . 15 ptas.
Suscripción anual (6 números) . . . . 90 »

HISPANOAMÉRICA
Y EXTRANJERO:

Cantidad determinada por el cambio oficial, equivalente al precio tipo de 15 pesetas en España.

La correspondencia administrativa desde España y el Extranjero, diríjase a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Marqués de Riscal, 3, Madrid (España). Las suscripciones en España se abonarán contra reembolso y en el extranjero por medio de cheques vía postal a nombre del administrador. Para los países hispanoamericanos, diríjanse al corresponsal más próximo. Véanse en otra página las direcciones de nuestros representantes administrativos en América y Filipinas.

SEMINARIO DE PROBLEMAS HISPANOAMERICANOS

ULTIMAS PUBLICACIONES

MONOGRAFÍAS:

Pedro Laín Entralgo: *España como problema.*
Juan R. Sepich: *Misión de los pueblos hispánicos.*
Osvaldo Lira, ss. cc.: *Visión política de Quevedo.*
Ernesto Giménez Caballero: *Amor a México.*
Fray Albino G. Menéndez Reigada: *Directrices cristianas de ordenación social.*
Carlos Martí Bufill: *El Seguro social en Hispanoamérica.*

o o o

«SANTO Y SEÑA»:

Pedro Laín Entralgo: *Viaje a Suramérica.*
Hispanoamérica en España, 1948.
Doce hombres en Hispanoamérica.
Evaristo Casariego: *Pasado, presente y porvenir de la Gran Argentina.*

o o o

«LA ENCINA Y EL MAR» (Poesía de España y América).

Leopoldo Panero: *Escrito a cada instante.*
Manuel del Cabral: *Antología tierra.*
José María Valverde: *La espera.*
Luis Rosales: *La casa encendida.*

ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Nueva poesía nicaragüense, Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing.
Panorama y antología de la poesía norteamericana. Estudio y versión de José Coronel Urtecho.

o o o

Seminario de Problemas Hispanoamericanos,
Marqués del Riscal, 3
MADRID (España)

«LA ENCINA Y EL MAR»

(Poesia de España y América)

Cada día se hace más patente que la comunidad espiritual hispanoamericana no se apoya solamente sobre la mera unidad idiomática, sino que reside en una auténtica comunión de vida y diálogo, en que la natural diversidad de orilla a orilla sirve para el enriquecimiento de diversidades en armonía, en vez de oposiciones excluidas. Especialmente, por lo que toca a la poesía en España, a lo largo de este período, aún vigente, que la crítica literaria comienza a llamar nuestro «medio Siglo de Oro», es evidente que, desde los días de Rubén Darío, y pasando por otros nombres americanos, influyendo sobre otras generaciones españolas —así, Pablo Neruda y César Vallejo—, no se entendería su vida y rumbo sin el juego de afluencias mutuas interoceánicas, trayéndole savia nueva y nuevas amplitudes de futuro. No parece necesario recordar la influencia, inevitable incluso biológicamente, de la poesía española sobre la americana.

Pero en los últimos años esta creciente comunidad de espíritu de los poetas hispanohablantes, cercana ya a su plenitud, se ha visto entorpecida en su parte material, es decir, en el ámbito y posibilidad de difusión, por una serie de causas diversas, algunas trabas y características del mundo de hoy, y otras consecuencias de incomprensiones y distanciamientos políticos. Para remediar en lo posible esta dificultad de comunicación, llevando a mutuo conocimiento la pujante vida actual de la poesía de habla castellana, aparece la colección «LA ENCINA Y EL MAR». Y para comenzar se ha acudido a lo que era más urgente: a aquellos poetas cuyo florecimiento y maduración se ha producido en los dos o tres lustros, menos propicios al tránsito y comunicación de la vida cultural.

Leopoldo Panero

ESCRITO A CADA INSTANTE

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 1.—«ESCRITO A CADA INSTANTE», por Leopoldo Panero.—Aunque es el primer libro que publica este autor, ya en los últimos años del largo represamiento de su poesía —Panero ha nacido en 1909—, habían bastado las muestras de su poesía aparecidas en revistas españolas para forjarle un prestigio de solidez raramente igualada.—180 páginas.

Manuel del Cabral

ANTOLOGIA TIERRA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 2.—«ANTOLOGIA TIERRA», por Manuel de Cabral.—Poeta dominicano, residente desde hace no mucho en España. Esta antología representa la obra variada y multiforme de Cabral desde 1930.—200 páginas.

José M.ª Valverde

LA ESPERA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 3.—«LA ESPERA», por José María Valverde.—Valverde, uno de los más jóvenes poetas españoles, ya ventajosamente conocido por su «Hombre de Dios» (1945), da con esta segunda obra un decisivo paso hacia la maduración de una poesía de sorprendente riqueza espiritual e intelectual.—120 páginas.

Luis Rosales

LA CASA ENCENDIDA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Núm. 4.—«LA CASA ENCENDIDA», por Luis Rosales.—Vastísimo poema único de estructura narrativo-fantástica, que seguramente valdrá como inauguración fundacional de un nuevo modo de vida de la vieja medula épica, alma de los mejores tiempos de la poesía, combinada con las más íntimas esencias líricas.—116 páginas.

Volúmenes de 13 × 20 cms.,	en rústica..........	20 ptas.
» » »	en cartoné.........	25 »
» » »	en tela............	30 »

MVNDO HISPANICO

LA REVISTA DE VEINTITRES PAISES

SUMARIO:

Colaboraciones gráficas de Müller, Santos Yubero, Campúa, Kindel, Palacios, Manipel, Lara, Montes, A. de Sorda y Contreras, de Madrid; Mario Bucobich, de Nueva York, y Sascha Harnisch, de Río de Janeiro.

Colaboración artística de Vázquez Díaz, Lorenzo Goñi, «Luis» y Daniel del Solar.

SUSCRIPCIONES
PUBLICIDAD
EN SU
REDACCION
ADMINISTRACION
ALCALA GALIANO, 4-MADRID

EN EL PROXIMO NUMERO

11

DEDICADO A

ANTONIO MACHADO

COLABORAN

DAMASO ALONSO
JOSE LUIS L. ARANGUREN
MANUEL DEL CABRAL
ALBERTO DEL CAMPO
M. CARDENAL IRACHETA
ENRIQUE CASAMAYOR
CARLOS CLAVERIA
CARLOS DAMPIERRE
GERARDO DIEGO
EUSEBIO GARCIA LUENGO
JUAN GUERRERO RUIZ
RICARDO GULLON
PEDRO LAIN ENTRALGO
ALFONSO MORENO
JULIAN MARIAS
BARTOLOME MOSTAZA
EUGENIO DE NORA
EUGENIO D'ORS
LEOPOLDO PANERO
LUIS ROSALES
JOSE M.ª VALVERDE
LUIS FELIPE VIVANCO

o

QUINCE PESETAS


PLUS
ULTRA